anxa
87-B
98

LES GRANDS ARTISTES

TITIEN

Par Maurice HAMEL

10.6

LES GRANDS ARTISTES

TITIEN

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus

Raphaël, par Eugène Muntz.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Watteau, par Gabriel Séailles.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.

Volumes à paraître

Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Poussin, par Paul Desjardins.
Ingres, par J. Momméja.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.

5073-02.— Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

TITIEN

PAR

MAURICE HAMEL

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

W. F. DUITS

LIBRARY

TITIEN

I

Tiziano Vecelli, que nous appelons Titien, n'est pas seulement le maître le plus parfait de l'école vénitienne et le plus grand coloriste de l'Italie, mais encore un de ces génies universels qui ont pénétré les lois et les secrets de la nature. Son œuvre, riche de joie et de beauté, est un poème de formes et de couleurs, où la grâce et la puissance, la science de l'effet et le sentiment de la nature s'unissent dans un parfait équilibre de sobre richesse et de mâle élégance. Titien fut avant tout une nature harmonieuse. Il ne semble pas qu'il ait souffert ni d'une ambition qui dépassât son pouvoir, ni d'un excès de sensibilité, ni de la tentation d'exprimer l'inexprimable. Rien d'excessif en lui, rien de douloureux ni de surhumain. Ses créations ne portent aucune trace d'effort. Elles s'offrent à nous comme des fruits gonflés de suc, mûris et dorés par un soleil clément dans le jardin des Hespérides.

L'époque et le milieu où se déroule son existence presque centenaire fournirent à son génie ouvert et accueillant une matière infiniment riche et variée. Toute l'ardeur et toute la douceur de vivre qui s'épanouissaient

comme un rêve de bonheur dans un décor somptueux se reflétèrent dans cette âme unie et profonde comme un miroir. Grand esprit, pénétrant et sagace, il imposa lentement sa maîtrise, survécut aux rivaux qui auraient pu inquiéter sa royauté, régla avec une prudente économie sa force de production qui se prolongea au delà des limites imposées d'ordinaire à l'homme. Si l'on peut noter dans ses dernières œuvres quelque appauvrissement d'imagination, on y admire aussi le progrès continu dans la science du métier et l'audace croissante dans le maniement du pinceau.

Cette œuvre magnifique est surtout objective. Titien livre peu de lui-même ; il ne formule pas comme Michel-Ange ou Rembrandt des rêves sublimes ou pathétiques. S'il connut des douleurs intimes, il ne les a pas racontées. Peut-être l'âme chez lui ne fut-elle pas à la hauteur du génie pittoresque. Les soucis qui troublèrent son existence furent surtout des soucis d'argent. L'inconduite et les dissipations d'un fils aîné désolèrent sa tendresse paternelle. Homme d'ordre et que l'on put, sur la fin, accuser d'avarice, il se donna mille tracas pour faire rentrer des revenus que lui promettait, sans les lui assurer, la faveur impériale. D'ailleurs, il jouit noblement de la vie, en sage épicurien, en philosophe aimable et facile. Ces natures à base de sagesse pratique ne donnent guère à l'esprit ni la grande émotion lyrique, ni le frisson de l'infini, ni le trouble du mystère. Mais elles font aimer la vie ; elles répandent comme une vertu bienfaisante le

tendre et profond amour de la beauté. La sensualité paisible qui respire dans son œuvre est un fruit de la Renaissance et, plus spécialement, l'expression du génie affable de Venise. Son paganisme est la floraison spontanée d'une nature saine qui ne mêle ni remords ni curiosité vicieuse à la volupté. Aussi rejoint-il sans effort les poètes et les artistes de l'antiquité. La sève de la vie universelle anime ses beaux corps ingénus et parés de lumière.

Portraits, mythologies, tableaux religieux, Titien fut un maître dans tous les genres. Il traite parallèlement les thèmes païens ou chrétiens, les scènes douloureuses ou triomphales. Il les revêt de son langage éclatant et sobre et fait jaillir l'émotion des inflexions savantes de la forme et du charme musical de la couleur. Mais il se complaît surtout aux motifs de tendresse familière, aux maternités souriantes et ravies, aux grâces naïves de l'enfance, à l'idylle et à l'élégie plus qu'au drame. Il encadre de saints majesteux et débonnaires la beauté rêveuse de la Madone, et l'ingénuité de l'enfant divin. La grâce, une grâce ample et chaleureuse qui se fait sentir dans la cadence heureuse des lignes et dans le rythme des tons, est la marque de son génie. D'autres ont exprimé plus fortement les profondeurs de la vie morale ou de la pensée, ont eu des effusions plus entraînantes ou des inquiétudes plus hautes, ont scruté plus curieusement le secret des êtres et des choses ; nul, depuis les Grecs, n'a réalisé plus de beauté visible, ni offert à nos yeux une plus pure délectation.

Titien triomphe dans l expression du bonheur. Il est par excellence le peintre de la vénusté. Il ne se lasse pas de redire son cantique enivré. Beauté des formes souples et puissantes, fleur et tiédeur de la chair, charme féminin de bonté, de tendresse et de douceur, il a modulé toutes les strophes de ce poème, avec un enthousiasme pénétrant et grave où la délicatesse morale du christianisme adoucit le robuste naturalisme de la Grèce. Son ivresse est légère et fine, elle ne s'emporte pas à la fougue, au lyrisme ardent de Rubens. Toujours maître de lui-même, Titien est classique et latin par la sélection élégante, par l'ardeur contenue qui fuit la prodigalité et se ramène à l'excellence des termes définitifs.

L'équilibre savant de ses compositions atteint au parfait naturel. Artiste méthodique et réfléchi, il semble reproduire avec la fraîcheur de l'inconscience les spectacles qui ont fait la volupté de ses yeux et l'enchantement de son esprit. Lignes et couleurs sont pourtant une création personnelle, mais conforme aux lois, aux rapports logiques de la nature. Nul n'a su mieux que lui établir un tableau autour d'une force centrale, en conduire l'arabesque, en distribuer les valeurs, rappeler la note dominante par des échos atténués, créer des unités organiques sur le modèle et le plan de l'univers. Peintre, il est un inventeur, un merveilleux alchimiste de la couleur. Il part d'un métier traditionnel, il invente un langage nouveau, d'une liberté et d'une hardiesse souveraines, et par là son œuvre est un chaînon nécessaire dans l'évolution de la peinture.

Cliché Hanfstaengl.

VIERGE AU PARAPET.

(Vienne.)

Titien vit le jour dans un des plus beaux pays du monde. Au débouché sud-est du col d'Ampezzo, sur les confins du Tyrol et du Frioul, la ville de Pieve di Cadore se dresse pittoresquement sur une éminence qui domine le cours encaissé de la Piave, au pied de la gigantesque muraille des Alpes, en vue des bizarres découpures des Dolomites. Par là passe un des chemins les plus directs qui mènent d'Italie en Allemagne, de Venise à Nuremberg et Augsbourg. La race est robuste et pauvre, race de mineurs et de bûcherons. Les Cadorins passent pour gens d'esprit avisé et pratique, de volonté tenace. Dans ce décor de nature majestueuse et charmante, Titien naquit en 1477, d'une famille fort ancienne et qui depuis le XIVe siècle jouait un rôle dans la vie municipale. En 1321, un ser Guecello, fils de Tommaso di Pozzale, est cité comme podestat de Cadore. Ses descendants, avocats ou notaires, s'y font estimer autant par leur valeur que par leur science du droit. Plus tard, le nom semi-germanique de Guecello s'adoucit en Vecello, qui devient la désignation patronymique de Vecelli. Le père de Titien, Gregorio, jurisconsulte et soldat, un oncle du peintre et son frère aîné Francesco, se signalent en 1508, dans la guerre qui mit aux prises les lansquenets de Maximilien avec les bourgeois de Cadore et les troupes de Venise. De cette race qui joignait l'énergie du Nord à la souplesse d'esprit méridionale, Titien hérita le tempérament vigoureux, la puissance de travail et de volonté. Peut-être doit-il encore à ses origines montagnardes, une certaine âpreté au gain,

une ruse paysanne qui tempérèrent heureusement la mollesse abandonnée de Venise. La culture de ses ancêtres l'avait préparé à acquérir cette aisance supérieure d'esprit et de manières qui le mit sur le pied d'égalité avec les hommes les plus distingués et les plus grands personnages de son temps.

D'après les portraits qu'il nous a laissés de lui-même, Titien était un homme de haute taille et de solide charpente : des traits plus grands que nobles, des yeux noirs et pleins de feu sous un front vaste, les tempes très larges, le nez aquilin et fort, les maxillaires prononcés et le menton volontaire. C'est un personnage fort imposant. Avec sa physionomie animée et réfléchie, son air d'autorité, on le prendrait volontiers pour un homme d'État ou de grand négoce. Dans ses derniers portraits, l'expression soucieuse s'aggrave, moins celle du rêveur qui fait un retour ardent sur lui-même que de l'homme d'action qui domine les éléments de la réalité. En fait, il possède une puissance d'organisation supérieure. Son génie est moins une intuition jaillie de l'âme et qui soumet la nature à un idéal impérieux, qu'une admirable faculté de compréhension qui étreint avec une sympathie enthousiaste les formes les plus diverses de la beauté et du caractère. Sa réceptivité est universelle. Il pétrit et refond dans sa conception chaleureuse tous les éléments fournis par la nature ; il les assujettit au rythme de son esprit lucide : il recrée l'univers sous des formes plus simples et plus pures.

Un tel génie, dont la puissance s'enveloppe de tant

Cliché Alinari.

AMOUR SACRÉ ET AMOUR PROFANE.
(Galerie Borghèse.)

de charme, devait trouver, dans une ville comme Venise, le plus favorable terrain de culture. En 1487, Titien y fut amené avec son frère aîné et confié aux soins d'un oncle. Mis en apprentissage chez le mosaïste Zuccato, il passa de là dans l'atelier de Gentile, puis de Giovanni Bellini. C'est à Venise que son esprit et sa vision se formèrent. Il s'y attacha invinciblement. Il ne s'en éloigna guère que pour de courtes absences dans les villes voisines ; plus tard, il poussa jusqu'à Rome et Augsbourg ; mais toujours il revint au pays natal, à l'admirable paysage de mer, de plaines ondulées et de montagnes qui va des Alpes au Lido ; il resta fidèle à la cité dont le charme l'avait conquis. Son tempérament vigoureux se nourrit, sans s'amollir ou se dissoudre, des mille sensations exquises et joyeuses qui flottaient alors dans l'atmosphère enchantée de Venise. Sa riche nature avait pour règle une sage pondération, une noblesse de sens qui, accueillant toutes les jouissances de la vie, les transmuait en beautés éternelles.

Venise avait alors atteint et presque dépassé l'apogée de sa puissance. La période héroïque était close : les grandes voies commerciales allaient se déplacer. Elle vivait sur l'acquis, sur la richesse et le bien-être accumulés pendant des siècles et qui l'avaient parée comme une princesse de légende. Dans l'atmosphère irisée et moite des lagunes, suspendue entre ciel et mer, elle épanouissait la féerie de ses marbres polychromes, la grâce vivante de ses palais, la douceur de son luxe où la splendeur orien-

tale se mêlait à l'élégance latine. Pourtant l'art n'avait pas encore consacré tout ce charme épars. Le négoce, la guerre, les complications de la politique avaient absorbé les énergies. La culture intellectuelle y était moins sévère, moins pure et moins haute que dans l'Italie continentale Dans cet excentrique emporium tourné vers l'Asie, l'esprit italien n'avait ni la profondeur, ni la gravité morale de Florence, de Milan, de Rome ou de l'Ombrie. Pour ses besoins d'art, Venise était restée longtemps tributaire de l'Orient, empruntant à la Grèce et à Byzance les tableaux de sainteté, les objets du culte, les tapisseries, les mosaïques d'or qui décoraient ses palais et ses églises. Dès qu'elle eut une école originale, cette école se distingua des autres par son réalisme poétique et, pour rendre la sensation joyeuse de la vie, renonça vite aux sévérités de la fresque. Plutôt que des pensées originales ou des sentiments profonds, elle apportait une vision neuve du monde et de la forme. Les spectacles, les apparences colorées qui s'offraient à ses yeux étaient revêtus d'un tel charme, qu'il lui parut suffisant d'en reproduire la tournure imprévue et le caressant éclat. Nulle part la réalité n'était si près de la magie du rêve, et ne posait une requête plus pressante à des yeux de peintre. C'est ce qu'on aperçut de bonne heure chez les Bellini et chez Carpaccio; la forte prise sur le réel, l'amour des sensations aimables et même, dans la rudesse primitive, je ne sais quelle mollesse charmante, spirituelle, et qui vise moins à instruire qu'à charmer.

Cliché Hanfstaengl.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET QUATRE SAINTS.

(Dresde.)

Tel était l'état de l'école vénitienne, au moment où Titien reçut l'héritage que son génie devait magnifiquement amplifier. La grande génération du XVIe siècle sortit tout armée de l'atelier de Giovanni Bellini. A côté de Lorenzo Lotto, de Marco Basaiti, de Cima da Conegliano, Titien y put connaître, comme compagnons d'études, Giorgione Barbarelli et Palma le Vieux, le premier de quelques années plus âgé, le second sans doute un peu plus jeune que lui : à eux trois, ils allaient prendre la tête de la génération qui débute vers 1500. Cette génération fait faire un pas décisif à l'art vénitien. Elle s'affranchit des entraves de la composition hiératique, élargit le point de vue, humanise et naturalise l'art. Elle donne plus de liberté à la conception, plus de richesse et de souplesse à la couleur, plus d'animation et de grandeur à la forme. Aux définitions délicates, mais timides encore et comme immobiles de l'âge précédent, elle substitue la vraisemblance parfaite, le naturel des gestes, les souples inflexions de la forme vivante, l'expression nuancée des caractères et de la vie morale.

A qui revient l'honneur d'avoir frayé la route? Les témoignages contemporains sont d'accord pour attribuer la première initiative à Giorgione. D'après Vasari, « c'est Giorgione de Castelfranco qui commença à donner à ses figures plus de mouvement et de relief dans une belle manière ». Une œuvre comme le *Concert champêtre*, du Louvre, marque en effet un pas décisif. Le paysage que déjà Bellini indiquait dans ses fonds,

devient ici la base harmonique, sur laquelle chantent les sonorités de la chair ambrée, des riches costumes et des feuillages. Un lyrisme ardent, une volupté rêveuse, un sentiment tout nouveau de la vie éclatent dans cette œuvre avec la soudaineté d'un printemps orageux et fécond. Nul doute que Titien n'ait grandement profité de cette manière large et savoureuse, qui posait hardiment les formes colorées dans la lumière, et leur donnait le mouvement, la chaleur et la respiration de la vie. De son côté, Palma, nature délicate, apportait la beauté d'une matière transparente, un sens très personnel du charme féminin, la douceur de ses demi-teintes et la tendresse de ses colorations. Moins vigoureux et moins concentré que ses deux rivaux, il était bien lui-même par cette fine perception de la beauté, par le soyeux et le velouté de sa peinture.

Titien, dans sa période de formation, ne fut pas insensible à ces deux influences. Son esprit prudent et pondéré savait tirer parti des découvertes des autres, mais il avait aussi de quoi les dépasser tous. Si l'idéal de Giorgione et de Palma sont entrés pour quelque chose dans la richesse complexe du génie de Titien, sa personnalité ne tarda pas à se dégager par la fusion de qualités diverses en une harmonie supérieure. Ses débuts sont mal connus. Comme tous les apprentis d'alors, il dut d'abord collaborer aux œuvres de son maître Bellini. Les portraits de son père et de sa mère, que l'on attribue à ces premières années, ne sont point parvenus jusqu'à nous. On peut

Cliché Hanfstaengl.

LE CHRIST AU DENIER.

(Dresde.)

écarter une légende d'après laquelle, dans sa ville natale, il aurait peint une *Madone* avec du suc de fleurs. Je ne m'arrêterai pas non plus à l'*Homme de Douleurs* de la Scuola San Rocco qui a tous les caractères d'un Giorgione, ni à la *Montée au Calvaire* de l'église du même nom, dont l'état présent ne permet guère un jugement motivé. La première œuvre authentique et que l'on puisse dater est au musée d'Anvers. Elle représente le chef d'une expédition navale contre les Turcs, Nicolas Pesaro, évêque de Paphos, agenouillé devant saint Pierre auquel le recommande le pape Alexandre VI, et lui présentant la bannière papale. Ce tableau, qui suppose que Titien était déjà connu, doit être placé entre la nomination de Pesaro qui date de 1501 et la mort d'Alexandre VI, en 1503. L'œuvre, un peu timide, est d'une coloration fine et d'une harmonie très douce ; les portraits admirables de vérité ; la perspective sur les quais de Venise et la mer glauque donnent de l'air et de l'ampleur à la compostion.

Ce que Titien dans cette première période a traité le plus souvent, c'est le motif traditionnel et préféré par les Bellini, la *Madone avec l'Enfant*, entourée de saints et de saintes. On y peut suivre le progrès de sa manière dans le sens de la richesse du naturel et de l'ampleur. La Vierge de la galerie Lichtenstein, à Vienne, paraît être la plus ancienne. Assise à droite devant un rideau rouge sombre, elle tient sur ses genoux l'Enfant, assez gauchement dessiné, qui tend les bras à sainte Catherine. Celle-ci, dont le doux et fin profil se détache sur le ciel, s'avance

les yeux baissés, une palme à la main; entre elle et le groupe principal se modèle puissamment sur le fond clair la belle figure populaire de saint Jean-Baptiste; à gauche, des cimes légères d'arbres baignent dans l'atmosphère fluide.

La grâce est déjà plus libre et la composition mieux liée dans une *Sainte Famille*, de la National Gallery ; le paysage y joue aussi un plus grand rôle. La Vierge voilée de blanc, qui soutient à deux mains l'Enfant sur la crèche d'osier est délicate et blonde comme une figure de Palma.

La Vierge au parapet du Musée de Vienne, que l'on appelle aussi la *Vierge bohémienne*, en raison de son type basané, affirme un progrès plus décisif encore. C'est comme une prise de possession de la nature ; la plénitude des reliefs et la vigueur des tons font penser à Giorgione ; mais la beauté plus parfaite, le choix plus exquis, l'émotion plus tendre annoncent une force plus contenue et dirigée par un art supérieur.

Cependant le chef-d'œuvre de cette première période qui se caractérise par une grâce jeune et pure, n'est pas un tableau religieux ; c'est la toile fameuse de la Galerie Borghèse, l'*Amour sacré et* l'*Amour profane*. Peu d'œuvres reflètent mieux l'esprit d'une époque, la poésie élégante et voluptueuse de la Renaissance, et ce symbolisme délicat mais un peu obscur où se complaisait le goût des humanistes. Dans un noble paysage, à gauche escarpé et descendant à droite en terrasses étagées jusqu'à

Cliché Alinari.

MIRACLE DE SAINT ANTOINE.

(Scuola del Santo. — Padoue.)

la mer, aux deux extrémités d'un sarcophage antique retenant l'eau d'une source qu'un petit amour trouble de la main, deux femmes sont assises; celle de droite, s'appuyant d'une main à la margelle, de l'autre tient élevé dans l'air un brûle-parfum dont la fumée monte vers le ciel; dans cette pose, elle développe la ligne fine de son corps harmonieux qu'une draperie rouge flottant sur l'épaule accompagne. Toute jeune, elle s'offre aux baisers de la lumière, et sa tête inclinée sur l'épaule droite, ses yeux songeurs, ses lèvres entr'ouvertes semblent interroger la vie et pressentir l'amour. Celle de gauche, magnifiquement vêtue de soies claires, beauté épanouie, calme et sûre d'elle-même, accoudée au rebord, a la main gauche posée sur un coffret; on dirait qu'elle y garde un trésor et le secret même du bonheur. Si l'une pressent et aspire, celle-ci a résolu l'énigme; son regard calme, sa beauté matronale et pure expriment une sérénité que rien ne saurait ternir. Qu'a voulu dire l'artiste? opposer deux natures, deux moments de la vie, deux manières de la sentir, le rêve passionné ou la possession tranquille? Ne cherchons pas trop loin le mot de l'énigme. Comme l'a dit M. Lafenestre, c'est le songe d'un beau soir d'été. Ces deux figures si délicatement contrastées, sont comme la mélodie qui s'exhale de ce pays harmonieux et la fleur de l'universelle nature. A cette date, Titien est en pleine possession du métier : le modelé de la forme a toute sa délicatesse; les tons légers et fins, une exquise transparence. Avant

de s'affranchir et d'élargir sa manière, il réalise un premier idéal.

II

Dès l'année 1508, Titien fut mis en mesure d'exécuter des travaux de plus large envergure et de s'essayer à la fresque. Giorgione chargé de décorer le Comptoir des Allemands nouvellement reconstruit, associa son camarade à cette tâche importante. Les deux façades principales furent couvertes par les deux jeunes peintres de figures brillantes et variées où se jouait le caprice d'une fantaisie toute pittoresque, nettement opposée aux compositions significatives de Florence et de Padoue. De ces fresques rongées par l'humidité et les sels marins, il ne reste que de maigres vestiges. Elles fondèrent la réputation de Titien et le mirent sur le même plan que Giorgione. De grandes familles s'adressent à lui pour qu'il reproduise les traits d'ancêtres illustres, et c'est ainsi qu'il peignit, d'après un buste ou un médaillon, la belle effigie de Niccolo Marcello qui avait été doge en 1474.

On sait que les artistes de la Renaissance ne se faisaient pas scrupule de traiter à nouveau un même sujet. L'invention était dans la manière et non dans la matière. Titien ne se lasse pas de reproduire, en le variant sans cesse, le thème de la Madone qui, par sa simplicité même, était si favorable aux délicatesses de la forme, à la modulation rythmique des couleurs. La *Vierge aux*

Cliché Hanfstaengl.

NOLI ME TANGERE.

(Londres.)

Cerises du Musée de Vienne est un des exemplaires les plus parfaits de cette manière : beauté aristocratique et douce encadrée d'un voile bleu tendre, la robe rouge assez largement échancrée sur la gorge, les yeux baissés, la Madone, au centre de la composition, se détache sur le rouge sombre d'un rideau broché d'or. L'enfant qu'elle soutient du bras droit, d'un geste mutin et gracieux se rejette vers elle et lui offre une poignée de cerises, tandis que plus bas, à droite, le petit saint Jean s'empresse et présente un autre bouquet. A droite et à gauche, deux saints, dont l'un porte un turban, se modèlent sur l'azur du ciel.

La formule la plus animée et la plus riche de cette donnée est au Musée de Dresde. Dans une harmonie éclatante et grave, le clair visage de la Madone, encadré d'un voile blanc, s'enlève sur un azur chaud parsemé de nuages ; le corps lumineux de l'enfant, debout sur ses genoux, rayonne entre le fond sombre des draperies et la figure bronzée de saint Jean qui le soutient sous le bras. A droite, se découpent sur le ciel la silhouette obscure de saint Paul courbé sur son épée, et sur un fond d'architecture, la Madeleine à demi baignée dans la pénombre fluide ; derrière elle, on entrevoit le saint Jérôme qui lève les yeux vers un crucifix ; l'ensemble est somptueux et fin.

C'est encore une œuvre particulièrement sonore dans les notes graves que la toile du Louvre (dont une réplique est au Musée de Vienne), représentant la Madone et

l'Enfant avec trois saints. Dans une note plus simple, tout intime et gracieuse, la Madone de la Galerie des Offices à Florence, est peut-être la plus finement sentie.

Dans toutes ces toiles, la vivante atmosphère du dehors pénètre le thème religieux ; les effluves de la lumière vraie échauffent et animent les figures. Ainsi l'ordonnance hiératique se détend et s'assouplit ; les personnages divins s'humanisent et se rapprochent de nous par cet aspect de réalité prochaine et de vraisemblance familière. Le paysage n'est plus un accessoire, comme pour Bellini : il enveloppe, il absorbe et attendrit toutes choses en y mêlant une grave et tendre poésie de nature. C'est là un fait capital dans l'histoire de l'art ; car de là devait résulter l'étude de rapports plus riches et plus complexes. Non qu'en cela Titien n'ait eu des prédécesseurs chez les peintres du Nord, chez ses contemporains et ses maîtres directs. Mais si l'on a pu dire avec raison que Titien était le créateur du paysage moderne, c'est que nul avant lui n'avait observé d'un œil plus amoureux, rendu avec plus de force, de largeur et de délicatesse, les formes de l'univers, avec leur accent particulier et leur enveloppe aérienne. La vie du ciel et des nuages, le drame de la lumière et des ombres, l'unité de ce vaste organisme et les souffles qui le traversent, aucun peintre avant lui n'en avait fait sentir au même degré la puissante animation.

C'est qu'il avait vécu dès ses plus jeunes années en communion avec la nature et que toujours il fut

Cliché Alinari.

ASSOMPTION DE LA VIERGE.

(Académie des Beaux-Arts à Venise.)

sollicité par le mystère de ses formes, petit montagnard élevé parmi les sites sauvages, adolescent qui put contempler sans cesse un admirable décor. Parmi les dessins qui nous restent du maître, la plupart sont des paysages ; beaucoup aussi nous ont été transmis par la gravure. C'est là qu'il faut mesurer toute la richesse de ses sensations, et l'infinie variété de ses impressions primesautières. De cette merveilleuse contrée où sa vie s'écoula, entre l'Adriatique et les Alpes, quels aspects n'a-t-il pas notés avec un scrupuleux amour? Montagnes aux plans étagés, aux brusques arêtes, aux découpures bizarres, forêts antiques où le végétal développe sa grandeur et ses caprices, molles étendues qui se relient en sinuosités longues aux horizons marins, vallonnements harmonieux, mystère des chemins creux, lisières de forêts ondulant comme des vagues de feuillages, brusque fierté d'un bouquet de chênes, silence des lacs reflétant le ciel, charme d'une eau qui luit et passe, villas, hautes fermes escarpées comme des citadelles et chaumières tapies au ras du sol, il a tout rendu avec une simplicité, une bonhomie incomparables. Souvent, sans doute, il ajoute à ces aspects de nature, quelque scène mythologique ou chrétienne ; mais, d'autres fois aussi, comme Dürer, il contemple et reproduit la nature pour elle-même. Plus tard, son œil s'est encore affiné dans l'atmosphère humide de Venise, dans ce jardin de mer où l'eau fleurit entre les marbres. Sans cesse, il est allé de la mer aux montagnes, des horizons vastes, des lumières épandues aux

vallées profondes, aux dentelures bleuâtres de l'Antelao, et, sur cette route si souvent parcourue, le naturaliste anglais Gilbert a pu retrouver les sites fixés dans ses magnifiques dessins et transportés plus tard sur la toile.

Aussi Titien n'est-il jamais plus charmant que lorsqu'il place ses personnages dans un décor de nature. Un tableau de la National Gallery nous montre ce parfait accord des figures avec le fond harmonieux et doux qui les encadre, et tout ce que la beauté du ciel et des feuillages peut ajouter de charme à l'idylle chrétienne.

La Vierge, assise sur un tertre de gazon, reçoit des mains du petit saint Jean une brassée de fleurs, sans quitter des yeux l'enfant rieur, couché sur ses genoux et que sainte Catherine, en élégant costume de patricienne, embrasse et caresse. La ligne sombre d'une forêt s'abaisse et va rejoindre à droite des croupes lointaines qui barrent l'horizon ; des prairies s'étendent sous le ciel doux et fin, traversé de lueurs où passe le vol des anges : œuvre d'une grâce exquise, pleine d'apaisement et de silence.

Dürer avait passé l'année 1506 à Venise, et sa personnalité originale avait attiré l'attention de tous les artistes. Si d'une part il avait rendu un juste hommage au talent du vieux Bellini, d'autre part la profondeur de ses conceptions, la grandeur de son esprit, l'énergie et le fini de son exécution avaient fait une forte impression sur les Vénitiens. Titien ne put manquer de connaître et d'admirer le maître allemand, et peut-être faut-il voir un

souvenir de son inspiration puissante et grave dans une œuvre admirable et vraiment unique en son genre, le *Christ au denier*. Il semble, en effet, que le profond esprit de Dürer ait présidé à sa conception. La concentration de l'effet, l'intensité du caractère, l'éloquence contrastée de l'expression morale, la finesse de l'analyse jointe à la puissance de la synthèse nous montrent comme la fusion de deux grands esprits. Le visage du Christ, vu de face, rayonne de beauté spiritualisée. Sa physionomie noble et fine, le geste simple et franc de la main qui montre l'effigie de César, s'opposent avec une netteté saisissante à la couleur terreuse, à la mine retorse, à l'allure insidieuse du pharisien. On ne pouvait mieux rendre le sens moral de la scène par l'antithèse de deux natures. Et dans cette admirable concision, le détail n'est pas sacrifié. Sous la belle coulée de lumière, le visage est modelé avec la plus souple vérité. Sans abandonner la voie large qui était la sienne, Titien a victorieusement lutté avec le peintre graveur ; il l'a égalé par la puissance de la caractéristique et par l'élévation morale.

Titien fut appelé à Padoue, en 1511, par la confrérie de Saint-Antoine de Padoue. Chargé de décorer la Scuola del Carmine et la Scuola del Santo, il prit pour aide le peintre padouan Campagnola. L'histoire de la Vierge qui est représentée à la Scuola del Carmine, ne comprend qu'une seule fresque de la main du maître : la *Rencontre de Joachim et d'Anne sous la porte d'or*. Titien transforme et renouvelle le genre ancien par la vivacité du coloris et par le

sentiment de la nature. Tandis que Giotto et son école, cherchant avant tout l'expression significative et détachant leurs figures en relief exact et vigoureux, comme des bas-reliefs sur des fonds clairs ou sur un azur uniforme, étaient surtout narratifs et didactiques, Titien transporte sur la muraille la souplesse et la profondeur du clair-obscur, la variété chatoyante de la vie. De sculpturale et dramatique, la fresque devient avec lui lyrique et pittoresque. C'est à la Scuola del Santo que cette manière nouvelle se montre dans toute sa grâce. Avec une naïveté exquise, Titien y raconte trois miracles de celui qu'on appelait à Padoue le Saint. Rien de plus touchant et de plus gracieux que ces récits légendaires où le miracle prend une vraisemblance tout humaine. — Le Saint donne la parole à un tout petit enfant qui disculpe sa mère faussement accusée d'adultère. — Le Saint guérit un jeune homme qui s'était tranché le pied droit pour se punir d'avoir frappé sa mère. — Cette dernière scène est encadrée dans un des plus beaux paysages de Titien; à gauche, des escarpements boisés, un château fort, une tour ronde, puis, plus loin, des fortifications basses et trapues ; à l'arrière-plan, des cimes dentelées ; à droite, le terrain s'abaisse en larges prairies vers la ligne sombre de la mer qui barre l'horizon ; le ciel clair en pied est strié de vastes nuages ; le fût d'un chêne s'y inscrit vigoureusement. Au premier plan, le jeune homme évanoui, pâle comme un mort, a la tête posée sur les genoux d'une femme ; sa mère agenouillée implore le Saint qui,

d'une main relevant sa robe pour qu'elle ne trempe pas dans le sang répandu, la rassure de la voix et du geste. Plusieurs personnages l'accompagnent; le seigneur du château voisin, en riche houppelande, son écuyer en armure, d'autres encore; une robuste paysanne raconte avec des gestes vifs et démonstratifs comment la chose s'est passée. C'est la nature même surprise et rendue dans son imprévu charmant, et c'est un art consommé dans le rythme savant du clair et de l'obscur.

Pour ne pas se répéter dans la troisième fresque où saint Antoine rappelle à la vie, sur la prière du meurtrier, une femme frappée par son mari jaloux, Titien suivant l'usage archaïque rapproche dans le même cadre les divers moments du récit. La souplesse, l'ingéniosité de son esprit se révèlent ici par l'accord qu'il a su établir entre le thème tragique et l'expression pittoresque. Ces fresques marquent dans son œuvre un premier moment de maturité naïve et forte, avant que l'influence romaine n'ait agrandi sans doute, mais aussi forcé parfois son aimable génie vénitien.

Une légende prétend que Titien peignit alors, sur les murs de son atelier de Padoue, une série de fresques représentant le *Triomphe de la Foi*. La chose paraît bien improbable; il y a là, sans doute, une confusion provenant de ce que le peintre déroula dans une suite de gravures inspirées du *Triomphe de César* de Mantegna, un imposant cortège : Adam et Ève, les Prophètes et les Patriarches précédant un char qui porte le

Christ, et que suivent les Saints et les Martyrs chrétiens.

Ces travaux et de plus une fresque du *Jugement de Salomon* qu'il fit à Vicence, avaient retenu Titien hors de chez lui jusqu'aux premiers mois de l'année 1512. En rentrant à Venise, il exécute une œuvre considérable pour l'église Santo-Spirito in Isola. Venise respirait après de dures épreuves; elle avait soutenu à son honneur une lutte inégale contre l'Allemagne et la France, et la peste y avait fait de grands ravages. Délivrée de ces deux fléaux, elle voulut rendre à son patron saint Marc un solennel hommage. Titien rompt ici avec la disposition consacrée dans les tableaux d'autel. Il substitue au principe architectonique un principe pittoresque; mais dans ce premier essai, on ne peut dire qu'il ait résolu très heureusement le problème.

III

L'artiste a trente-cinq ans; il est dans toute la force de l'âge et du talent. Nous entrons dans la période des grandes œuvres monumentales. Giorgione est mort en 1510, laissant à celui qui fut son ami et son rival le soin de terminer ses toiles inachevées. Giovanni Bellini qui, malgré son âge très avancé, n'a rien perdu de son activité, garde une situation prépondérante et défend jalousement ses privilèges de peintre officiel. Quand Léon X monta sur le trône pontifical, en 1513, il fit faire à Titien des offres

Cliché Hanfstaengl.

BACCHUS ET ARIANE.

(Londres.)

brillantes et voulut le décider à se fixer à Rome. Titien refusa de quitter Venise. Mais il entendait bien aussi être payé de son dévouement. Prenant texte des propositions du pape et du refus qu'il y avait opposé, il adressa une requête au Grand Conseil pour demander le paiement de deux aides et de ses frais, et la promesse qu'on lui réserverait la première place vacante de courtier d'État (*sensere*) au *Fondaco dei Tedeschi*, sinécure lucrative à laquelle avait droit le peintre officiel de la Seigneurie. Travaillant, disait-il, pour l'honneur plus que pour le gain, il serait heureux de prendre part à la décoration de la salle du Grand Conseil, et d'y peindre un tableau de bataille que nul encore n'avait osé traiter. L'espace nous manquerait pour suivre les fortunes diverses de cette requête, bien accueillie d'abord, puis repoussée, sans doute à l'instigation de Bellini. Qu'il nous suffise de dire qu'à la mort du vieux maître, Titien fut installé dans la fonction désirée. Il se mit d'abord à l'œuvre avec ardeur et dut restaurer quelques toiles dans la salle du Grand Conseil ; mais ce zèle ne dura guère, et c'est seulement vingt ans plus tard, après des avertissements réitérés et des menaces de reprises, qu'il acheva cette fameuse *Bataille de Cadore*, si malheureusement détruite avec d'autres chefs-d'œuvre dans l'incendie de 1577.

Dès maintenant les grands travaux et les œuvres de haut vol se succèdent rapidement. L'*Assomption* de Venise est de 1515. Mais la veine doucement émouvante et poétique n'est pas tarie pour cela. Deux élégies charmantes,

l'une profane et l'autre chrétienne, le *Noli me tangere*, de la National Gallery ; les *Trois Ages de la Vie*, de la collection Ellesmere, datent de cette époque. Toutes deux s'encadrent en de merveilleux paysages. La clarté vaporeuse d'un ciel matinal baigne dans un vallon solitaire l'apparition lumineuse et pâle du Christ. Nu dans les plis flottants de son linceul, un hoyau à la main, il écarte doucement la pécheresse agenouillée qui vient de reconnaître son dieu, et, timide, extasiée, lève la main vers lui pour s'assurer de sa présence. La nature joue aussi un rôle capital dans les *Trois Ages de la Vie*. Sous un ciel tendu de nuages et traversé de lueurs, une prairie parsemée de bouquets d'arbres, descend mollement ; à gauche, un Daphuis brun et la blonde Chloé, à droite, deux enfants dormant sur l'herbe aux bras l'un de l'autre; un petit amour mutin les enjambe et se hâte vers le couple innocent ; au bas de la pente herbeuse, un vieillard assis, tête chenue et tristement penchée vers la terre, contemple des crânes blanchis ; plus loin, un berger garde son troupeau, et dans l'orageuse et molle atmosphère, les ivresses pressenties se mêlent aux mélancolies du passé.

En 1516, Titien avait reçu la commande d'un grand tableau d'autel pour l'église des Frari. Il y travailla deux ans. Cette puissante composition peut être considérée comme son chef-d'œuvre classique. Elle n'est cependant ni la plus piquante, ni la plus belle. Mais pour la première fois, il y établit magistralement sa méthode ; il ajoute à ses dons naturels la force de la réflexion et le parfait

Cliché Anderson.

FLORE.

(Musée des Offices.)

équilibre du style. L'influence de l'École romaine s'y fait sentir dans l'agrandissement héroïque de la forme et la disposition majestueuse des masses. Les personnages, plus grands que nature, s'y meuvent avec une aisance souveraine, emportés par un large souffle lyrique. En bas, les apôtres réunis autour de la tombe, se détachent en masse sombre sur l'horizon vide, groupe agité aux silhouettes parlantes, d'une tonalité sourde et vigoureuse. Ils s'étonnent et s'affligent, ils lèvent les mains et les yeux vers le ciel et suivent l'essor de la Vierge qui, portée par les nuages, soutenue, entourée d'une couronne d'anges, monte vers la gloire dorée du Paradis où l'accueille le Père.

L'*Assomption* est de ces œuvres parfaitement équilibrées qui représentent moins l'originalité propre du génie, que ses qualités de goût et de mesure, d'ordonnance et de raison. Et cependant une veine de naïveté persiste encore dans l'œuvre de Titien ; on en retrouve les traces dans l'*Annonciation* de la cathédrale de Trévise, qui date de 1519. La disposition en est fort imprévue. La Vierge, agenouillée au premier plan, sur le parvis de l'église, tourne vers le spectateur son visage modeste et charmant. Un ange adolescent qui vient du ciel et se pose d'un vol si léger, a je ne sais quelle grâce primitive ; et le donateur agenouillé à l'autre extrémité du parvis met aussi une note de candeur archaïque dans cette toile aux lignes simples et sévères.

Comme tous les grands artistes de son temps, Titien allie le paganisme au sentiment chrétien. Il donne aux

églises des œuvres somptueuses et graves où respire la poésie du christianisme ; aux grands seigneurs humanistes, des mythologies voluptueuses où s'expriment les ardeurs sensuelles de la Renaissance. Dès l'année 1516, Titien avait été appelé à Ferrare par le duc Alphonse d'Este, protecteur utile mais exigeant et impérieux. C'est lui qui, pour décorer son studio, avait commandé à Giovanni Bellini une *Bacchanale* où le vieux peintre étonnamment souple et hardi pour son âge, avait mis à profit les conquêtes de la génération nouvelle. Il est probable que Titien, après la mort de son maître, dut mettre la dernière main à cette œuvre qui était restée inachevée. Ce qui est certain, c'est qu'il passa les mois de février et de mars 1516 à Ferrare. C'est alors sans doute qu'il peignit un très beau portrait d'Alphonse d'Este, en costume violet sombre et or, qui, du cabinet ducal, passa aux mains de Charles-Quint et de là au musée du Prado. Il dut faire aussi un portrait de Lucrèce Borgia, cité par les contemporains, mais aujourd'hui disparu. Arioste, qui venait de terminer son *Roland furieux*, était l'hôte de la cour ferraraise. Titien l'y connut, se lia avec lui, et ces deux charmants génies qui se ressemblent par tant de points éprouvèrent l'un pour l'autre une vive et profonde sympathie. On a tout lieu de reconnaître un portrait de l'Arioste, par Titien, dans un tableau de la National Gallery qui représente un homme jeune encore, aux traits fins, à l'expression rêveuse et presque maladive, aux yeux profonds, costumé avec une élégance sobre, dont la tête

Cliché Lévy.

LAURA DIANTI.
(Musée du Louvre.)

pensive et douce se modèle sur un fond orné de lauriers. Il est infiniment probable que dès 1516 Alphonse d'Este avait chargé Titien de peindre les trois panneaux à sujets mythologiques qui devaient faire pendant à la *Bacchanale*. Nul mieux que Titien ne pouvait achever dans le même esprit que son maître, mais avec des richesses et des ardeurs insoupçonnées de lui, cet hymne aux énergies de la nature, à la liberté de la vie antique. Sans être un lettré, Titien avait un vif sentiment de l'antiquité. Chez Bellini, il avait appris à admirer la plénitude et la douceur de l'art grec, et souvent il a introduit, même en des sujets chrétiens, des bas-reliefs antiques. La tâche était faite pour lui plaire. Mais, sourd aux objurgations, aux menaces même de l'impatient duc de Ferrare, il la remplit lentement, à son heure. Titien n'était rien moins qu'un improvisateur. Comme nous l'apprend un de ses élèves, il esquissait hardiment « par des coups résolus et par des touches épaisses », puis, laissant reposer ses esquisses, il les reprenait plus tard et les corrigeait sans pitié, « pour les pousser à la plus parfaite harmonie qui pût « rendre la beauté de la nature et la beauté de l'art. » Il lui fallait porter longtemps une œuvre pour qu'elle arrivât comme un fruit à la saison de la maturité. D'ailleurs, les commandes affluaient à l'atelier de Titien, et dans ces fécondes années, il menait de front plus d'une tâche. Le légat du pape à Brescia, Averoldo, lui demanda un triptyque pour l'église des saints Nazaire et Celse. Le panneau central représente la *Résurrection*, les

volets, l'*Annonciation*, les *Patrons de l'Église* et *Saint Sébastien*. Cette figure nue, vue de profil, attachée à un arbre, la tête pendante, passait pour la plus belle que le maître eût encore conçue et exécutée, et Titien lui-même la déclarait telle. Le triptyque fut envoyé en 1519 à Brescia où il se trouve encore.

D'ailleurs, s'il attendit longtemps l'exécution des promesses du peintre, Alphonse d'Este, lorsqu'en 1523 les trois panneaux furent en place dans son cabinet d'études, put se vanter de posséder les plus belles œuvres que le paganisme eût inspirées à Titien. Ces trois panneaux représentaient l'*Offrande à Vénus*, la *Bacchanale*, *Bacchus et Ariane*. Les deux premiers sont passés de Ferrare au Musée du Prado, le dernier est à la National Gallery.

Le sujet de l'*Offrande à Vénus* est tiré de Philostrate, un rhéteur grec du troisième siècle de l'ère chrétienne qui avait décrit sous le nom de « tableaux » une collection napolitaine. Mais ce qui sous la plume de l'écrivain de décadence est d'une préciosité raffinée et jolie, traduit par le pinceau de Titien, regorge de naïveté exquise. Dans une prairie en pente, abritée de pommiers touffus, sous un ciel léger de printemps, se dresse la statue de Vénus, au piédestal de laquelle des nymphes viennent appendre leurs offrandes. Mais ce qui attire et captive les regards, au centre de la toile, c'est une cascade de corps potelés et roses, c'est le peuple ailé des petits amours nus et bondissants qui s'ébattent en mille manières, se poursuivent et se culbutent, luttent et s'embras-

Cliché Alinari.

LA MADONE DE SAINT-NICOLAS.

(Rome.)

sent, s'attaquent à coups de pommes et de flèches innocentes, saisissent un lièvre effaré. Titien a mis là toute la science et tout le sentiment délicat qu'il avait de la vie enfantine, rieuse, abondante et fraîche.

La volupté païenne et sa naïve impudeur triomphent dans l'ardent poëme de la *Bacchanale*. Ivresse des sens au plein de l'été radieux, danse bondissante des ménades et des satyres, puissance mystérieuse des rythmes qui éveillent dans les cœurs des transports sauvages, tout ce qu'avaient chanté les poèmes dionysiaques, retentit dans la modulation des formes et des couleurs, dans les sonorités sombres ou claires de l'airain, du cuivre et de l'or. Dans la pénombre transparente et chaude où passent des rayons d'or filtrés par les branches, bacchants et bacchantes sont couchés ; au centre, deux femmes, dont le visage, la gorge et les épaules sont fleuris de lumière errante; de grands corps souples et bruns s'étirent et se renversent; les silhouettes d'un profil faunesque, d'un bras musculeux et d'une aiguière découpées sur le ciel font une gracieuse arabesque; à droite, la ronde bacchique tourne en bonds mesurés, la beauté demi-nue se dresse, des rouges, des bleus, des safrans sonnent clair ; au premier plan, un faune enfant relève impudemment sa chemise; une bacchante a roulé endormie sur le sol et sa beauté dévoilée frissonne dans un flot de lumière blonde ; peut-être est-ce Ariane abandonnée, car une voile apparaît au loin sur le bleu sombre de la mer entrevue sous les feuillages, et Silène aviné

est étendu sur l'herbe non loin delà. Cela est dense et fluide, étouffé et sonore, tout imprégné de joie et de langueur, et d'une extrême élégance dans le plus mol abandon.

Le « Bacchus et Ariane » de Londres n'est pas une œuvre moins savoureuse. Ici, Titien suit de près l'admirable poème où Catulle a dit Ariane abandonnée sur la grève déserte de Naxos, son désespoir, sa plainte emportée sur les flots que le traître Thésée fend de ses rames et l'arrivée triomphale de Bacchus consolateur escorté des bacchantes et des satyres de Nysa. Sur la grève qui dessine au bord de la mer bleue sa courbe longue, Ariane demi-nue, les cheveux épars, s'arrête éperdue en voyant Dionysos qui bondit de son char traîné par des panthères et semble voler vers elle, son manteau de pourpre déployé dans l'air. Avec lui s'élance hors de l'ombre des grands arbres, le cortège bondissant; un petit faune mutin rit et danse aux abois d'un chien; une bacchante va, dressée sur la pointe des pieds, rythmant son allure élastique au tintement des cymbales, un faune cornu porte des serpents noirs enroulés sur sa peau brune, un autre brandissant la cuisse d'un taureau dépecé dans l'orgie, poursuit une ménade rieuse qui fuit et l'agace du son d'un tambourin; Silène vacillant sur son âne apparaît sur l'épaisseur des taillis où se perd le reste du cortège. Là-dessus rayonne la calme splendeur d'un jour d'été et le parfum de la mer Ionienne.

Peu d'artistes ont senti et traduit la beauté de la femme

Cliché Alinari.

LA VIERGE DE PESARO.

(Venise.)

avec un amour aussi délicat que Titien. Un type féminin passe et repasse dans son œuvre, aussi pur de contours que celui de la Vénus antique, mais avec une expression de douceur affable et de bonté toute vénitienne. La nature lui fournit d'admirables modèles, son imagination amoureuse les embellit et les idéalise. On a cru reconnaître dans plusieurs de ses pures créations une fille de Palma, Violante, dont la légende le fait amoureux. Toutes ont un air de famille. Mais il semble bien que trois œuvres qui ne sont pas précisément des portraits, mais des images idéalisées se rapportent à un même modèle et qu'il faille chercher ce modèle à la cour de Ferrare. La *Femme aux bijoux* de Munich, la *Flore de Dresde* et *la Femme à sa toilette* du salon carré, au Louvre, représentent plus ou moins librement un même original, très probablement cette Laura Dianti, fille d'un artisan de Ferrare et maîtresse d'Alphonse d'Este qui l'épousa après la mort de Lucrèce Borgia. Vasari parle avec admiration d'un portrait de cette beauté. Bien que le tableau de Munich ait perdu par d'imprudents nettoyages la fleur de son coloris, on y retrouve le même ovale allongé, sous une épaisse chevelure sombre, les yeux noirs, la bouche sinueuse et fine, la richesse et l'ampleur de la gorge et des épaules, la mise à la fois riche et négligée. La *Flore des Offices* présente ce même mélange d'idéal et de réalité. Cette admirable figure est comme pétrie de lumière; les cheveux d'or bruni séparés sur le front encadrent légèrement l'ovale plein de la tête penchée; les tresses dénouées

et ramenées en avant sur l'épaule gauche viennent jouer sur la gorge que découvre à demi l'ample chemise plissée, et le riche manteau de brocart, dont la main gauche renverse à flots les plis; de la droite, elle offre une poignée de fleurs. Cela est ingénu, radieux et fleuri; un délicieux poème de vénusté.

Cependant l'expression définitive de ce thème est au Louvre; dans une œuvre où la magie du clair obscur, l'ampleur et la finesse du modelé, la puissance du rayonnement lumineux sont incomparables. Ramenant de la main droite une tresse de ses cheveux d'or, Laura se regarde dans le miroir que lui présente un cavalier entrevu dans la pénombre; derrière elle, un autre miroir où sa nuque se reflète, luit faiblement comme un diamant noir. Le visage, le bras droit émergeant d'une large manche, la poitrine, dont la rondeur pesante fait plier le souple corset rayonnent dans un fluide chaud et vivant, au centre des tons neutres et sourds. Rien qui éclate en cette grave harmonie, mais une chaleur concentrée, un charme tranquille et profond, une sorte de recueillement sacré autour de la beauté.

Dans ces mêmes années, Titien, remplissant les obligations de sa charge officielle, peignit les portraits du doge Grimani et de son successeur Andrea Gritti, dont il était l'ami particulier; ce dernier seul nous reste. A la demande de Gritti, il exécuta aussi dans un escalier du palais des Doges, une fresque où l'on a voulu voir une allusion politique, un colossal saint Christophe, traver-

sant les lagunes de Venise dont la silhouette se dessine là-bas à l'horizon.

IV

Les années suivantes, 1524 et 1525, sont marquées surtout par l'achèvement de deux grandes toiles religieuses destinées toutes deux à ce couvent des Frari qui possédait déjà l'*Assomption;* la première, à la chapelle de saint Nicolas, la seconde, à un autel latéral de la principale église, deux œuvres de vastes dimensions. Titien y développa le principe de composition libre et toute pittoresque, qu'il avait essayé dans le *Saint Marc*, et qui remplaçait la sévère ordonnance des Primitifs. Le *Saint Nicolas* fait aujourd'hui partie de la collection du Vatican ; mais la partie supérieure de la toile, primitivement cintrée, a été retranchée, on ne sait pourquoi, et, du même coup, le foyer d'où s'épanchait la lumière. Pour la somptuosité du coloris et la puissance des sonorités, le *Saint Nicolas* est un des chefs-d'œuvre de Titien. Il caractérise fort bien sa manière de parler à l'esprit par des moyens purement pittoresques, par des arrangements que règlent le rythme de la lumière et la modulation des couleurs.

La clarté qui émanait du haut de la toile, effleure en passant le front de la Vierge penchée sur l'enfant, baigne le corps délicat de Jésus qui sourit, et la face antérieure des nuages ; de là, comme une vague qui s'enfle

et retombe, elle s'exalte ou s'apaise sur les personnages groupés dans la rotonde d'une basilique en ruines. A droite, la lumière la plus vive revêt la nudité pâle de saint Sébastien; elle glisse doucement sur les robes de bure grise de saint François et de saint Antoine de Padoue, vu de dos, un lis à la main; elle chante sur le manteau jaune clair à la doublure violette, sur le front découvert et la barbe blanche de saint Pierre, pour éclater en magnifiques accords sur la chape bleu sombre doublée de rouge et brochée d'or de saint Nicolas, majestueux vieillard qui, la crosse en main et le livre ouvert, lève vers le ciel sa belle tête chenue ; et cette arabesque sinueuse, cette onde sonore, vient mourir en éclats atténués, aux safrans, aux lilas fleuris, au profil délicat et penché de sainte Catherine, qui passe au second plan, comme une ombre modeste et charmante.

La *Vierge de Pesaro*, tableau votif commandé par l'évêque de Paphos, n'est ni moins originale, ni moins imposante. Titien se conforme à la tradition, mais il l'élargit, en assignant une importance toute nouvelle au ciel et à l'architecture ; donnant ainsi à ce thème que l'on traitait d'ordinaire en dimensions restreintes, une grandeur monumentale et décorative. Le naturel et l'ampleur de la composition pittoresque, la montée oblique des formes, la beauté du paysage architectural, tout annonce l'apogée d'un art qui garde quelque chose des sévérités anciennes, mais qui fait pressen-

tir déjà les gaietés opulentes et triomphales de Véronèse.

Si, dans le domaine religieux, Titien fut, au moins une fois, plus pathétique, jamais il ne s'est montré plus grave ou plus sobrement magnifique. Ces deux œuvres de sa vigoureuse maturité marquent l'apogée de sa carrière. L'importance qu'il attachait à la première nous est attestée par le fait qu'il l'a lui-même gravée ; les recherches qui précédèrent l'exécution de la seconde, par les dessins et les esquisses peintes qui lui servirent de préparation La période d'une trentaine d'années qui va de 1516 à 1546 et un peu au delà nous montre Titien dans la plénitude de son génie et dans toute la force de sa production.

En même temps qu'il travaillait pour les églises, Titien ne cessait de satisfaire aux goûts de ces princes lettrés et artistes qui ont donné une si heureuse impulsion à la Renaissance italienne. Dès l'année 1518, nous le voyons en relations avec un neveu d'Alphonse d'Este, Federico Gonzaga, marquis de Mantoue. Ce prince, de manières fines et caressantes, passionné d'art, eut pour le maître les plus délicates attentions, fut pour lui un ami autant qu'un protecteur. La *Mise au Tombeau* du Louvre fit primitivement partie de la collection des Gonzague.

Au point de vue du sentiment religieux, la *Mise au Tombeau* peut être considérée comme le chef-d'œuvre de Titien. Nulle part, il n a mieux adapté le langage des formes et des couleurs à l'expression morale d'un sujet; nulle part, il n'a été à la fois plus sensible, plus savant et plus fleuri. Il y a une manière qui est toute italienne,

d'émouvoir et de toucher jusqu'aux larmes par le sentiment de la beauté, et d'appliquer aux thèmes les plus douloureux, les plus enivrantes cadences. Un cadavre bien-aimé que l'on porte avec précautions ; dans l'atmosphère d'or d'un soir d'été, l'heure de la séparation suprême ; une douleur déchirante qui meurt et s'épuise comme la lumière du jour s'apaise dans l'azur vespéral ; toute la gamme des sentiments humains, la précaution attentive des porteurs ; la souffrance contenue de l'amitié, le grand cri de l'amour et la maternité affaissée et palpitante, cela déjà est singulièrement beau d'arrangement sculptural et d'arabesque lumineuse ; mais c'est la couleur qui donne à cette œuvre son charme suprême. Les tons qui s'opposent se complètent et se fondent, ont une amplitude, une vibration longue et sonore dans l'ambiance opulente et chaude qui les rassemble. A cette date, le coloris de Titien possède tous ses éléments, et toute sa consistance. Par un emploi de plus en plus savant et calculé du clair obscur, il a gagné en profondeur ; il vient de plus loin, il jaillit avec plus de force grave et de charme enveloppé : la matière s'est enrichie, a pris une contexture plus serrée ; tout est à la fois plus dense et plus subtil. Ce sont ces qualités de métier qui permettent d'attribuer à cette époque une toile de la Pinacothèque de Munich, particulièrement riche, sombre et vibrante, et d'une très libre facture ; une Vierge toute jeune et naïve, avec l'enfant et saint Jean-Baptiste, dans l'ombre d'une grotte : à droite, un vieillard (sans doute le dona-

Cliché Hanfstaengl.

PAYSAGE.

(Buckingham-Palace.)

teur, car c'est visiblement un portrait) dont le profil se découpe sur un ciel clair.

En ces années, les relations de Titien avec Mantoue et Ferrare sont de plus en plus étroites et fréquentes. Au marquis Federico, il offrait, en 1527, les portraits de deux personnages notables, celui de Girolamo Adorno, jurisconsulte ami du marquis, et celui du fameux Pierre Arétin. Ce personnage fort décrié depuis et dès lors moins estimé que craint, ce patron des maîtres chanteurs s'était réfugié à Venise. Dans une société voluptueuse et peu embarrassée de scrupules, il régnait par son cynisme hardi et par ses impudentes adulations, tirant de grasses prébendes de l'amour-propre et de la pusillanimité des grands. Malgré sa basse naissance et sa culture médiocre, l'Arétin, de verbe haut et de verve sonore, d'intelligence souple, en imposait par ses allures décidées et son imperturbable assurance. Il devint à Venise l'arbitre des réputations et des élégances. Il avait du brillant dans l'esprit, un vif sentiment de l'art, une rare désinvolture. Sans doute, il séduisit Titien par son savoir-faire et par une admiration à la fois intéressée et sincère, en le persuadant du crédit qu'il avait auprès des puissances. Bien que l'on ait quelque répugnance à voir l'intimité d'un grand et pur artiste avec le condottiere de la plume, il faut bien constater que le peintre donnait à l'écrivain le droit de l'appeler son compère. Avec le grand architecte sculpteur Sansovino ils formèrent un triumvirat, et dans la maison de Biri Grande où Titien menait grande et large vie, l'Aré-

tin, causeur original et brillant, tint plus d'une fois sa place. Ces portraits d'Adorno et de l'Arétin sont perdus ainsi que plusieurs tableaux exécutés pour Alphonse d'Este, dans un séjour prolongé que Titien fit à Ferrare, en 1528. A cette date se rattachent une Annonciation peinte pour la confrérie de San-Rocco ; une Madone avec l'enfant entourée de Joachim, d'Anne et de saint Jérôme pour le petit village de Zoppé, voisin de Pieve di Cadore.

Une œuvre considérable réclamait alors tout l'effort de Titien, la mort de saint Pierre martyr, commandée par une confrérie de dominicains. Brûlée en 1867, nous ne la connaissons que par le témoignage de ceux qui l'ont vue, par des copies et des gravures ; c'est assez pour apprécier l'originalité d'une scène tragique et réaliste où le divin n'apparaît que sous la forme de deux anges volant dans le ciel avec la palme du martyre. Dans ce sujet religieux, l'effet n'est demandé qu'à la vérité humaine des expressions, à la puissante arabesque des formes de nature.

Suivant la logique de son génie, Titien devait associer toujours plus étroitement la nature aux émotions humaines. Et non seulement la campagne, le ciel, les perspectives d'architecture serviront de soutien et d'enveloppe aux thèmes graves ou tendres ; mais Titien, bien avant les Hollandais, et dans un sentiment aussi large que Rembrandt, conçoit le paysage comme un genre qui se suffit, en tire des effets non moins mystérieux et non moins profonds. Cette tendance que nous avons observée

dès ses débuts, atteint son apogée dans un tableau sans prix de la collection de Buckingham Palace, qui est un pur paysage, un merveilleux poème de nature. Sous un ciel orageux traversé d'éclaircies, fouetté de nuages et rayé d'averses chaudes, une vaste campagne fuit jusqu'à la ligne sombre des Alpes ; et de ce clair obscur palpitant et tremblé émergent des bouquets d'arbres, des murs blêmes ; des bergers et leurs troupeaux tour à tour voilés ou trahis par des lueurs errantes. La puissante animation des saisons fécondes, le drame éternel du ciel et de la terre, des clartés et des ombres parlent directement à l'esprit du spectateur.

D'autres fois, Titien, tout en laissant la première place aux figures, les incorpore si bien à la nature ambiante que le sentiment poétique et l'expression morale en sont inséparables. Le Louvre est particulièrement riche en œuvres de ce genre, la plupart de petit module, d'un charme intime et familier. La petite *Sainte Catherine* ou la *Vierge au Lapin*, où l'on croit reconnaître une toile envoyée à Federico Gonzaga, en 1530, est du nombre. Rien de plus simple et de plus délicat, de plus riche et de plus sonore. Même charme, même simplicité saisissante, avec une note plus douce et plus argentée, dans une autre Sainte Famille du même Musée. Plus important encore est le rôle de la nature dans le *Saint Jérôme* du Louvre, d'un effet si mystérieux : harmonie étouffée où passent en notes assourdies la pourpre sombre d'un manteau, des verts et des bruns presque noirs, des par-

celles d'argent flottant dans l'atmosphère bleuâtre et nocturne.

Comme la *Vierge au Lapin*, le *Saint Jérôme* fut envoyé au marquis de Mantoue en même temps qu'un portrait perdu et une Madeleine que l'on croit reconnaître dans le très beau tableau de la galerie Pitti. C'est là un thème que l'artiste a traité souvent, parce que ce mélange de piété et de sensualité répondait à la fois à son goût et à celui du temps. Aussi a-t-il répété plus d'une fois et ses élèves ont reproduit à satiété l'image de la Pénitente, les yeux noyés, les cheveux déroulés sur ses épaules et cachant à demi sa gorge. Avec l'exemplaire de Florence celui du Musée de l'Ermitage est la plus belle expression de ce thème mystique et sensuel.

V

L'année 1530 apporte de graves changements dans l'existence de Titien et des événements qui auront une influence décisive sur l'évolution de son génie. Ses perspectives sur la vie et sur le monde s'élargissent; il pénètre dans les plus hautes sphères de la société ; une matière plus complexe et plus riche va s'offrir à son esprit observateur ; ses relations avec une cour impériale, avec les hommes d'État et les capitaines les plus illustres du temps ouvrent au portraitiste un champ illimité. Dans l'hiver de 1529 à 1530, Charles-Quint avait passé les

Alpes pour se faire couronner par le pape Clément et débattre avec lui les destinées de l'Italie. Les princes italiens se pressaient à la cour du maître qui tenait dans ses mains leur fortune ; parmi eux, le duc de Ferrare qui convoitait Reggio et Modène, le marquis de Mantoue qui voulait être duc. Titien pouvait servir leurs ambitions et c'est ainsi que sa personne et son art furent mêlés de près aux marchandages de la politique. Gonzaga le fit venir à Bologne où il fut présenté à l'Empereur, mais il ne semble pas, malgré le dire de Vasari, que, dès cette première entrevue, il ait fait le portrait de Charles. A coup sûr, ses œuvres étaient fort appréciées dans l'entourage impérial ; nul cadeau ne pouvait mieux gagner les bonnes grâces des conseillers intimes. La collection d'Alphonse d'Este fut mise au pillage par le secrétaire d'État Covos, qui n'hésita pas à se faire remettre le portrait même du duc pour le donner à l'Empereur. Pour complaire à ce même Covos, Titien fut rappelé à Bologne dans l'été de 1530, sans autre raison que de faire le portrait d'une suivante de la comtesse Pepoli, dont la beauté avait frappé le diplomate espagnol. Il y tomba malade et ne rentra à Venise que pour voir mourir sa femme Cecilia, dont on sait si peu de chose, dont on ne pourrait même dire avec certitude si son image a survécu dans l'œuvre du peintre. Elle lui laissait trois enfants dont l'aîné avait cinq ans (il est probable que Titien s'était marié vers 1523), deux fils, Pomponio qui ne donna à son père que déboires et soucis ; Orazio, nature plus docile, qui fut l'élève et

l'aide de Titien, et la douce Lavinia dont la charmante figure lui servit plus d'une fois de modèle. Titien ressentit douloureusement cette perte ; puis l'énergie vitale et la passion de l'art prirent le dessus. Il fit venir de Cadore sa sœur Orsa pour tenir son ménage ; à la fin de 1531, il avait repris son activité.

Le marquis, maintenant duc de Mantoue, pour faire sa cour au général en chef des troupes impériales en Italie, Alphonse d'Avalos, marquis du Guast, lui avait offert la *Madeleine* de Titien. Ce haut personnage voulut avoir son portrait de la main du maître, et dans l'automne de 1531, le fit venir à Correggio où il tenait son quartier général. On a toutes raisons de reconnaître ce portrait dans une célèbre toile du Musée du Louvre. D'Avalos avait épousé récemment la belle Marie d'Argon. Près de quitter sa jeune femme pour courir les hasards de la guerre, selon le goût allégorique du temps, il voulut qu'à l'image de son bonheur se mêlat l'idée de la mort et de la gloire. Belle et gracieuse comme Vénus, ses tresses blondes et crespelées couronnant sa tête menue, des perles dans les cheveux, la gorge à demi découverte, les manches diaphanes serrées en haut du bras par un cercle d'or, vêtue de rose pâle et de vert rompu qui s'harmonisent, la jeune femme tient sur ses genoux un globe de verre, image de la fragilité : ses yeux pensifs semblent y chercher l'image de l'avenir. En face d'elle, l'amour, un bel enfant joufflu et naïf apporte à sa mère avec un empressement joyeux un faisceau de flèches ; la Victoire,

Cliché Neurdein.

LA VIERGE AU LAPIN.

(Musée du Louvre.)

une jeune fille à l'expression affectueuse, proteste en posant la main sur son cœur qu'elle restera fidèle à son époux ; au second plan, l'Hymen, dont la face levée est vue en raccourci, porte haut sur l'azur profond du ciel une corbeillle de fleurs et de fruits. Ces formes gracieuses qui font une guirlande de tons clairs et chantants, encadrent l'imposante et mélancolique figure de l'homme qui, debout, cuirassé, tête nue, pose la main sur le sein de sa jeune femme, en un geste amoureux et délicat. Sa tête brune, mâle et fière, aux cheveux noirs, à la barbe foisonnante, s'incline légèrement sur l'épaule et ses yeux semblent interroger sans effroi le destin. On ne pouvait exprimer avec une émotion plus discrète et plus tendre, la fragile ivresse et la mélancolie du bonheur. Cette manière ingénieuse et délicate de mettre en scène les sentiments humains répondait pleinement au goût d'une époque éprise de poésie symbolique et subtile. Le succès en fut tel que Titien dut traiter de nouveau le motif. Deux toiles du Musée de Vienne nous montrent la même donnée reprise avec d'autres personnages, non sans quelque froideur. Une disposition toute semblable se retrouve encore dans un tableau de Munich, l'*Initiation d'une Bacchante*. Ici Marie d'Aragon est remplacée par une Vénus de beauté florissante découvrant un Hermès voilé à la Ménade demi-nue qui s'approche d'elle avec la pose et le geste de la Victoire ; la figure centrale est un jeune faune brun ; un satyre grimaçant porte la corbeille de l'Hymen ; mais l'Amour debout

derrière Vénus s'appuie à son épaule et rit malignement en regardant sa victime. D'une exécution plus froide et plus appuyée, cette toile ne possède pas à beaucoup près le charme léger, intime et tendre de l'allégorie de d'Avalos.

L'hiver de 1531-33 ramena Charles-Quint à Bologne. Titien convoqué aussitôt fit alors deux portraits de l'Empereur, l'un en armure qui n'est pas venu jusqu'à nous; l'autre en costume de cour, conservé au musée du Prado. Bien qu'il se soit quelque peu assombri avec le temps, celui-ci a gardé tout son charme de distinction souveraine et de sobre magnificence. Charles-Quint est debout dans une attitude parfaitement simple et calme, la main droite sur la dague, la gauche tenant le collier d'un grand dogue fauve. On ne peut imaginer quelque chose de plus royal. Cette dignité froide, cette forte et entière assurance de la physionomie, du geste et de la pose, font pressentir les royales effigies de Vélasquez, et l'on comprend, devant cette œuvre hautaine, tout ce que le maître espagnol dut au maître italien. Peu d'hommes ont laissé plus d'effigies d'eux-mêmes que Charles-Quint. Souvent déjà, les maîtres allemands avaient reproduit avec leur énergique franchise, sa rousseur pâle, sa lèvre inférieure proéminente et sa mâchoire de loup. Mais le César germain n'avait pas encore rencontré le grand artiste qui, sans trahir la vérité, sut l'embellir et la parer de toute la grandeur de son imagination, et qui traduisit en sa pleine dignité, en sa force, en sa gravité froide

Cliché Neurdein.

ALLÉGORIE DE D'AVALOS.

(Musée du Louvre.)

le souverain, le politique et le guerrier. Ce que Titien ajoutait à la conscience exacte et timide des peintres du Nord, c'était la liberté superbe de la manière, la noblesse du sentiment, en un mot le grand goût italien qui transfigure tout ce qu'il touche. Cette fois Charles-Quint se vit représenté tel qu'il se croyait et tel qu'il voulait être. Il ne fut pas ingrat pour le peintre. A peine débarqué à Barcelone, par un rescrit impérial, il nommait Titien chevalier d'Empire, comte de Latran, et sans parler des sommes considérables qu'il lui allouait, attribuait à l'artiste et à ses descendants d'importants privilèges. Rappelant les rapports d'Alexandre et d'Apelle, il semble bien qu'il entendait lui conférer le privilège exclusif de faire son portrait. Pendant ce second séjour à Bologne, d'autres que l'Empereur posèrent certainement devant Titien. Sa prestesse à saisir la tournure particulière d'un être et l'accent d'une physionomie était incroyable. Il prenait de ses modèles une esquisse rapide et saisissante de ressemblance, qu'il gardait pour lui, la reportait sur la toile et composait à loisir des œuvres de vérité et de beauté. Dans cet art du portrait, Titien égale les plus grands maîtres de toutes les écoles : Holbein et Vélasquez, Vinci, Rembrandt, Van Dyck. Il a plus de charme qu'Holbein avec autant d'exactitude; moins primesautier peut-être que le grand Espagnol, il pénètre plus avant dans les caractères. Rubens et Van Dyck, qui l'ont imité tous deux, ont moins de nerf ou de naturel. Seul Vinci l'a peut-être dépassé dans l'expression de la vie secrète,

Rembrandt par le sentiment pathétique. Titien eut sous les yeux d'admirables modèles; une humanité d'esprit et de mœurs affinés, entière dans ses instincts et violente dans ses passions; de ces personnalités fortes et fines, il a donné des définitions magnifiques de certitude et qui réalisent une sorte d'absolu. Avec une merveilleuse souplesse, il a parcouru toute la gamme des caractères, aussi parfait interprète de l'éternel féminin que des virilités les plus rudes. Il a joint l'analyse pénétrante à la sobre synthèse. Que l'on passe en revue ces effigies superbes d'énergie ramassée, de puissante concision, où la vie semble apparaître toute dans l'éclair d'un instant; il est rare que la vérité particulière n'y prenne une valeur typique. Quelle image de la jeunesse ardente et rêveuse que l'*Homme au gant* du Louvre, si nonchalant et si passionné dans son attitude détendue! Ne résume-t-il pas bien ce moment où la grâce parfaite des manières n'a rien atténué des énergies naturelles? Groupez autour de cette œuvre si gracieuse et si forte, deux autres portraits du Louvre; cet homme maigre au long visage blême, au nez coupant, aux regards clignotants, aux lèvres minces, qui semble brûlé par quelque ardeur secrète, passion du jeu ou des femmes; et cet autre, inquiétante et tragique figure de condottiere, aux tempes rentrées, aux yeux voilés, maigre face encadrée et comme resserrée par le fer à cheval de la barbe; rappelez-vous au Musée de Munich, cet élégant, que l'on a pris à tort pour l'Arétin, ce personnage fin et fat,

Cliché Neurdein.

L'HOMME AU GANT.
Musee du Louvre.)

aux lèvres fines, à l'œil sagace, hardi et moqueur, qui n'a rien de la vulgarité puissante du pamphlétaire, mais une froide et sèche assurance, et la conscience orgueilleuse de son charme et de sa force, ou bien encore ce nigaud et bonnasse chevalier de Malte du Prado, à la barbe noire et trop soignée, au costume opulent et sombre, puis le cardinal Hippolyte de Médicis, en magnat hongrois qui est au Musée de Naples, et le puissant, le cordial Giovanni Moro du Musée de Berlin; ce serait une prodigieuse galerie que celle des portraits de Titien, et encore n'en possédons-nous qu'une faible partie. D'autres ont pu mettre dans leurs portraits plus d'eux-mêmes, de leur expérience ironique ou de leur sentiment douloureux de la vie. Titien comme Vélasquez y porte une objectivité absolue; il aime également la vie en toutes ses manifestations : il la scrute et l'exprime avec une égale sympathie. On peut supposer que la sociabilité insinuante, caressante et fine de l'homme ne fut pas inutile au peintre. Il semble avoir porté dans l'étude des types humains la curiosité universelle du savant; l'impartiale passion du naturaliste qui étudie du même amour l'herbe vénéneuse et la plante salutaire. A coup sûr, il a possédé au plus haut degré la fermeté sobre qui concentre l'effet, et la pénétration du moraliste qui met en relief l'être intime. Il a deviné des énigmes et révélé des caractères, et ses portraits évoquent à nos yeux le roman d'une vie humaine.

Alphonse d'Este mourut en 1534; Titien dut refaire

pour son successeur Ercole ce portrait dont Covos s'était fait payer sa protection. Au moment où il perdait ce Mécène impérieux, Titien en trouvait un autre. La sœur du duc de Mantoue, Eleonora Gonzaga, était mariée au duc d'Urbin, François-Marie de la Rovère. Ce prince, élevé à la cour de France, avait gardé des sympathies françaises, tout en restant au service de Charles-Quint. Il commanda à Titien le portrait de François Ier. Le Louvre en possède une réplique qui fut alors envoyée au roi de France. Ce portrait fut donc exécuté d'après une monnaie ou d'après une médaille, car Titien n'alla jamais en France ; et nul ne s'en douterait, à voir cette effigie si vivante et si parlante. François de la Rovère commandant les troupes vénitiennes dans l'expédition que Charles-Quint préparait contre les Turcs, de concert avec le Pape et Venise, posa devant Titien en son harnais de guerre, tête nue, le bâton de commandement appuyé sur la hanche. La violence emportée de ce personnage qui fut un homme de coup de tête et de coup de main, respire dans ses traits énergiques et durs, dans son teint brûlé et desséché, dans ses yeux impérieux, dans sa pose hautaine. Avec le portrait de ce dur seigneur, celui de sa femme, la douce et fine Eleonora fait un contraste presque tragique. Elle est distinguée et délicate plutôt que belle ; son visage qui a passé fleur est pâle et spiritualisé. En robe violet sombre, que relèvent des agréments clairs et le reflet de ses joyaux, elle est assise, réfléchie, tranquille, posant sur ses genoux

Cliché Alinari

BATAILLE DE CADORE (FRAGMENT).
(Musée des Offices)

ses mains menues ; sa pose a je ne sais quoi de résigné.

Ces portraits ne peuvent être postérieurs à 1538 puisqu'à cette date François de la Rovère mourut empoisonné. C'est donc également avant cette date qu'il faut placer une des œuvres les plus fameuses de Titien, exécutée pour le duc, la *Vénus d'Urbin*. Elle fait maintenant la gloire de la Tribune du musée des Offices. Ce nom de Vénus ne doit pas nous tromper. Il ne s'agit pas ici d'une figure idéale et divine. Titien avait fait, d'après la description d'un tableau d'Appelle, une Vénus sortant de l'onde qui est dans la collection de lord Ellesmere. Mais la Vénus d'Urbin n'est que le premier, le plus simple et le plus exquis de ces « nude » qui plaisaient tant au goût voluptueux de la Renaissance. C'est une simple mortelle dont la beauté nue se montre aux regards, tranquille, inconsciente et sans impudeur. Couchée sur un lit de repos dont le linge blanc ressort sur une étoffe de pourpre foncée, au-devant d'un rideau vert sombre qui l'isole du reste de la pièce, la tête et le buste relevés par des coussins, et la main droite jouant négligemment avec une poignée de roses, elle baigne sa nudité harmonieuse dans la chaude clarté qui, par de larges baies, se répand mollement dans une vaste salle. Ses yeux calmes et purs regardent sans pensée ; elle est ingénue, fraîche et radieuse comme une plante. Avec l'ondulation large de ces formes lumineuses contrastent les détails élégants et précis qui animent le fond de la toile ; une petite servante en blanc, à genoux devant un coffre dont sa tête tient le couvercle

soulevé y prend une robe, une autre femme en rouge est debout auprès d'elle, la manche retroussée; les losanges du pavé de marbre, une colonne, un vase de fleurs, des cimes d'arbres qui montent dans le ciel calme, tout est caressé avec amour, tout évoque l'habituelle et tranquille allure de la vie heureuse, tout fait un cadre à souhait à la royale beauté qui se laisse vivre en ce somptueux et délicat décor. Faut-il voir un portrait dans cette admirable créature idéalisée par la poésie de la couleur? On croit retrouver le même type féminin au palais Pitti dans une figure très brillante, en riche costume violet sombre relevé d'or. La chaleur du coloris, la beauté palpitante de la chair, les traits fins, les yeux plus éveillés présentent une analogie frappante avec la Vénus de Florence; il paraît bien que la même réalité, à la même date, inspira au peintre cet autre chef-d'œuvre.

Vingt ans s'étaient écoulés depuis que Titien, en acceptant la charge de courtier au Fondaco dei Tedeschi, s'était engagé à peindre pour la salle du Grand Conseil un tableau de bataille. Il avait bien depuis lors terminé la toile de Bellini qui représentait Barberousse s'humiliant devant Alexandre VI dans l'église de Saint-Marc; mais, malgré les avertissements répétés de la Seigneurie, absorbé qu'il était par les commandes des particuliers et des confréries, il ne s'était pas acquitté de ses engagements. En 1537 le Grand Conseil prit des mesures sévères à son égard; il fut condamné à restituer tous les revenus de sa charge depuis vingt ans. On lui infligeait de plus l'humi-

Cliché Alinari.

LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.

(Académie des Beaux-Arts à Venise.)

liation de voir son rival et son ennemi déclaré, Pordenone, mis de moitié dans son office et sur le même pied que lui. Titien comprit que tout nouveau retard était impossible, et, toutes affaires cessantes, il se mit à l'ouvrage. En l'espace d'un an, la *Bataille de Cadore* était achevée, et le peintre fêtait un de ses plus beaux triomphes. La peinture primitive que devait recouvrir la sienne représentait la bataille de Spoleto : une victoire des troupes impériales sur les armes du Pape. Effet d'habitude ou prudence diplomatique, on continua de donner ce titre à l'œuvre de Titien, dont le sujet pourtant est tout autre. Le peintre, voulant rendre hommage à sa ville natale et peut-être aussi perpétuer des souvenirs glorieux pour sa famille, a représenté, sans contestation possible, cette bataille de Cadore où les Vénitiens, guidés par les bourgeois de la ville, et commandés par Alviano, avaient surpris et taillé en pièces les reîtres et les lansquenets de Maximilien. Cette œuvre très admirée des contemporains a péri avec tant d'autres chefs-d'œuvre dans l'incendie de 1577. Une esquisse peinte au musée des Offices, une gravure du temps, c'est tout ce qui nous reste d'elle. Elles suffisent pour nous en donner une très haute idée. L'étude peinte, qui est plutôt une copie partielle qu'une préparation de Titien, n'est pas complète ; toute la partie droite manque. Elle nous fait pressentir dans quelle riche et profonde harmonie passait comme une fanfare guerrière le galop des chevaux blancs, le sombre éclat des armures, le frisson des bannières flottantes, et quel

magnifique paysage encadrait ce récit d'une grandeur épique. La gravure nous montre quelle était l'ordonnance claire et puissante de l'œuvre, sa construction logique et sa ferme assiette.

Le Grand Conseil cessa de tenir rigueur à l'artiste ; il fut réinstallé dans tous ses droits, et la mort de Pordenone, survenue en 1538, le délivra d'un rival envieux et mal intentionné.

Pour la confrérie de la Carita, Titien composa vraisemblablement vers 1540 la toile la plus considérable par ses dimensions, la *Présentation de la Vierge au Temple*, qui occupait toute la paroi d'une salle de ce couvent, où se trouve aujourd'hui l'Académie de Venise. Il n'en est pas de plus expressément vénitienne, je veux dire où le féerique décor de Venise et la noble familiarité de ses mœurs jouent un plus grand rôle. Comme le seront plus tard les *Noces de Cana* et le *Repas chez Simon* de Véronèse, c'est un poème de ciel, d'architectures claires et spacieuses, de beaux gestes aisés et naturels. Le sujet n'est guère là que pour justifier le déploiement des formes animées, des étoffes claires ou sombres, des attitudes prises sur le vif d'une vie somptueuse et charmante. C'est, en un mot, une des applications les plus parfaites de ce principe pittoresque que l'Espagne, la Hollande et l'art moderne reprendront à leur tour ; c'est la nature aimée en elle-même, en ses aspects quotidiens, sans qu'un très vif intérêt d'histoire ou de sentiment s'y vienne ajouter. Sur cette voie pourtant, Titien va moins loin que Véronèse Le

sujet, bien que noyé sur une vaste surface, en occupe le centre et frappe le regard dès l'abord. L'escalier monumental du Temple est vu de profil. La Vierge tout enfant a monté les premiers degrés ; relevant d'une main sa robe bleu tendre, elle lève les yeux vers le grand prêtre qui, stupéfait, s'avance à sa rencontre sur le parvis. Au bas des marches, un groupe nombreux s'est déjà rassemblé et les commentaires vont leur train ; Joachim et sainte Anne parlent avec animation ; on se presse, on écoute, on regarde curieusement. Il y a des gens de tout âge et de toute condition, depuis le grave sénateur au riche manteau jusqu'à la femme du peuple qui porte son enfant dans ses bras : c'est la pittoresque confusion d'une foule curieuse et bigarrée ; beaucoup de ces personnages sont des portraits et les Vénitiens durent reconnaître aussi la vieille marchande d'œufs assise au bas de l'escalier, toute hâlée sous sa capuche blanche, figure populaire au profil de Parque. Au fond, une magnifique perspective de palais de marbre ou de briques fuit dans l'air lumineux vers la campagne ouverte, sous un ciel jaspé de blancheurs ; à gauche, dans l'ombre perlée, une pyramide aiguë se dessine, et la dentelle d'une montagne bleuâtre se découpe à l'horizon. En cette image synthétique, Titien a résumé la splendeur de Venise, et le charme des spectacles vus et revus mille fois avec amour.

Titien perdit en 1540 son excellent protecteur Federico Gonzaga ; les commandes n'affluèrent pas moins à son atelier. En 1541, d'Avalos, nommé lieutenant général des

troupes impériales en Italie et résidant à Milan, se fit représenter par lui haranguant ses soldats. Cette œuvre, qui est maintenant au Prado, a beaucoup souffert de deux incendies à l'Escurial et au château de Madrid ; repeinte presque entièrement, elle n'a pas gardé grand chose du charme propre au maître. C'est une toile d'intérêt secondaire qu'un portrait fantaisiste de la reine de Chypre costumée en sainte Catherine, mais rien n'est plus naïvement gracieux ni d'une plus délicate saveur de coloris qu'un portrait d'enfant de cette même année 1542 : *La petite Strozzi*, cette fillette de quatre ans environ, aux cheveux bouclés, aux yeux mutins, en robe blanche, d'une immobilité si remuante, qui caresse un petit chien posé sur une table de marbre. Surtout rien de plus fort, picturalement parlant, qu'un portrait anonyme du musée de Cassel. Il représente un homme jeune encore, bien pris et rablé dans sa petite taille, à la barbe drue et courte, aux traits nets et menus, coiffé d'un chapeau ducal en plumes rouges, en élégant costume rouge et or, qui se dresse sur le ciel avec une réalité altière, avec une crâne désinvolture, dans un paysage admirable de verdures profondes, d'eaux limpides et de montagnes vaporeuses. Le métier est incomparable ; la touche d'une fougue savante et d'une soudaine justesse. Nul, pas même Velasquez, ne dépassera le nerf et la largeur d'une pareille exécution. C'est une conquête sur la nature que cette maîtrise du pinceau qui incorpore la couleur à la lumière, et la consistance du modelé au frémissement de

la vie. On ne sait quel est ce personnage, que l'on a pris longtemps pour le nouveau duc d'Urbin, Guidobaldo II : des portraits authentiques de ce prince contredisent l'hypothèse. Il tenait alors brillante cour à Pesaro, et Titien fut son hôte fêté vers cette époque ; on sait que le maître y peignit un grand nombre de portraits de grands seigneurs et de lettrés, dont on n'a pas retrouvé la trace ; il est donc probable qu'il faut voir dans le portrait de Cassel un des familiers de la cour de Pesaro. Là aussi fut peinte sur le couvercle d'un portrait une allégorie représentant l'Amour domptant un tigre.

VI

En 1542, Titien entre en relations avec la famille Farnèse ; il fait à Venise, à la grande satisfaction des gouverneurs de ce jeune prince, le portrait de Ranuccio Farnèse, petit-fils du pape Paul III ; là-dessus, il reçut de pressantes invitations de se rendre à Rome, surtout de la part du cardinal Alexandre Farnèse, frère de son jeune modèle, et grand protecteur des arts en Italie. L'année suivante, une occasion se présenta pour l'artiste d'être présenté au Pape lui-même. Celui-ci, gagnant Busseto où il devait se rencontrer avec Charles-Quint, se rencontra d'abord à Ferrare avec Titien qui le suivit à Bologne. Dans cette ville, il peignit plusieurs portraits, le Pape lui-même, son fils Pier-Luigi, duc de Castro, un double portrait du Pape avec son fils, et celui du cardinal

Alessandro. Il ne nous reste de ces toiles que le portrait du Pape Paul III, qui est au musée de Naples ; celui de Pier-Luigi qui est au château royal de la même ville, et l'esquisse peinte de Paul III, que l'artiste avait gardée pour lui, selon son habitude et qui, à la vente de l'atelier de Titien, est passée au musée de l'Ermitage. Celle-ci est peut-être la plus intéressante ; on y surprend le premier travail du peintre ; la nature y est rendue sans ménagement et sans retouches. C'est une figure presque effrayante que celle du vieillard au teint de brique, aux yeux embusqués sous de gros sourcils, au nez long et pendant, barbe et moustache blanche retroussée sur l'étrange rictus des lèvres. Le portrait du cardinal Alessandro est avec le portrait achevé du Pape, au musée de Naples.

Dans cette même année 1543, Titien terminait pour le seigneur Giovanni d'Anna, Flamand établi à Venise, une toile conçue dans le même style que la *Vierge au Temple*, le grand *Ecce Homo* du musée de Vienne. Une foule bariolée, hommes du peuple, soldats romains, batteurs d'estrade, pharisiens fanatiques, docteurs de la loi adipeux et sournois, un Musulman à cheval, un capitaine en armure, et même une jeune fille en blanc, naïve et charmante qui passe comme une apparition lumineuse dans cette brutale explosion de haines, accueillent de leurs clameurs furieuses, ou de leur indifférence cruelle le Christ présenté du haut de l'escalier du palais par un Pilate corpulent en qui l'on reconnaît l'Arétin. L'œuvre est brillante, pompeuse, un peu lourde cependant en

Cliché Hanfstaeng

LA FILLE DE STROZZI.

(Berlin.)

certaines parties où l'on reconnaît la collaboration des élèves ; non sans froideur ; mais elle contient aussi des traits exquis de naïveté. Elle trace la voie à Véronèse et à Rubens.

De cette année encore est une *Assomption* de la cathédrale de Vérone d'une simplicité charmante.

Moins heureuse est la décoration de l'église Santo-Spirito in Isola transportée plus tard à la Salute où l'influence de l'École romaine se fait trop sentir. Ces pages mouvementées, de jet véhément, de musculatures ronflantes qui représentent : dans le grand tableau au-dessus de l'autel, la *Descente du Saint-Esprit* et dans les caissons du plafond : les *Quatre Évangélistes* et les *Quatre grands Pères de l'Église*, en figures majestueuses ; enfin à la sacristie : le *Sacrifice d'Abraham*, *David et Goliath*, le *Meurtre d'Abel*, attestent une dangereuse tendance à rivaliser avec la vigueur et la majesté de Michel-Ange. Quelque souple que soit la nature de Titien, il ne gagne rien à quitter son naturel exquis pour s'assimiler cette grande manière qui, n'étant pas soutenue par le sublime esprit de son inventeur, tourne aisément à l'emphase ronflante et au faste théâtral.

Les instances du Pape et l'espoir d'obtenir, par l'entremise du cardinal Alessandro, le bénéfice tant désiré pour Pomponio, décidèrent enfin Titien à faire le voyage de Rome. Le duc d'Urbin lui fournit une escorte de sept cavaliers et le maître fut reçu au Vatican avec des honneurs princiers. L'antiquité le ravit. Dans une lettre à

l'Arétin, il exprime le regret de n'avoir pas vu vingt ans plus tôt la ville éternelle et ses chefs-d'œuvre. On hésite à partager ce regret, et l'on se demande si Titien, à côté de Michel-Ange et de l'école romaine, aurait sauvegardé son indépendance et sa naïveté. Le principal intérêt de ce séjour est dans la rencontre du maître de Venise avec le grand Florentin. Michel-Ange et Titien représentaient deux principes d'art opposés : deux grandeurs irréductibles. Ils ne pouvaient alors ni s'entamer ni se convaincre. Nous ignorons ce que Titien pensa du puissant idéaliste qui soumettait la nature à sa volonté titanesque ; nous savons cependant qu'il admira pleinement la chapelle Sixtine, comme les Loges et les Chambres de Raphaël. Mais Vasari, qui se fit l'intermédiaire entre les deux puissances, nous a rapporté le jugement du sculpteur sur le grand naturaliste qui savait extraire du réel toute sa poésie et tout son charme. Comme ils revenaient tous deux de visiter l'atelier de Titien à Rome, Michel-Ange s'exprima ainsi : « Sa couleur et sa manière lui plaisaient fort ; mais c'était dommage qu'à Venise on ne commençât pas par apprendre à dessiner correctement, et que les peintres de cette école ne fissent pas des études plus approfondies. — Certes, si cet homme disposait d'autant de science artistique et de sûreté de forme qu'il avait de dons naturels, surtout pour représenter la vie, personne ne pourrait faire plus ni mieux que lui ; car il avait une belle manière de concevoir, une vivante et charmante manière de peindre. » Si l'on tient compte des réserves

inévitables, on trouvera que Michel-Ange rendait pleine justice au maître qui différait si fort de lui. Au vrai, le naturalisme poétique de l'un gardait tous ses droits en face de la haute et sombre imagination de l'autre ; l'erreur fut de vouloir fondre en un éclectisme bâtard deux conceptions de la nature et de l'art foncièrement incompatibles : la couleur de Titien et le dessin de Michel-Ange.

Naturellement, pendant son séjour à Rome, l'activité de Titien fut consacrée aux Farnèse. Il peignit d'abord un groupe représentant le Pape Paul III entre deux de ses petits-fils, le cardinal Alessandro et Ottavio Farnèse, gendre de Charles-Quint. Cette toile, qui est au musée de Naples, est restée inachevée on ne sait pour quelle cause. Ce même Ottavio commanda à Titien plusieurs mythologies. La première est la fameuse *Danaé* du musée de Naples : un beau corps de femme, couchée dans une souple et voluptueuse attitude. La sensualité naïve de la Renaissance s'exprime là avec une liberté tout antique. Le nu est traité avec une largeur, avec une souplesse et une plénitude où l'on reconnaît l'influence de Michel-Ange, mais plus encore celle de la statuaire grecque. Pour ce même Ottavio, Titien peignit de sa touche la plus vibrante et la plus caressante, une blonde et grasse Vénus, nonchalamment étendue sur un lit de repos et jouant avec un petit chien, tandis qu'au pied du lit, un cavalier en qui l'on croit reconnaître Ottavio lui-même, laissant errer ses doigts sur les touches d'un clavier, se retourne pour contempler sa beauté dévoilée. Une baie

ouverte à gauche laisse couler le regard sur un parc aux allées droites, aux vertes pelouses, enveloppées dans la vapeur dorée d'un soir d'été. Ce motif fut repris par le peintre, et toujours une puissante harmonie de nature accompagne la plénitude et la souplesse des formes féminines, où l'on reconnaît la solidité et la grâce antiques. Ainsi, au musée du Prado, la même Vénus avec un cavalier plus insignifiant; au musée des Offices, une Vénus seule, avec l'Amour appuyé à son épaule et lui parlant à l'oreille.

Dans la suite, Titien peignit encore plusieurs Danaés : celle du Prado, celle de Vienne, où l'Amour est remplacé par une vieille femme qui reçoit des pièces d'or, dans son tablier ou dans un bassin: moins délicate de formes, et d'un métier moins fondu, mais en revanche d'un coloris plus ardent; d'une facture pour ainsi dire palpitante, sans que cependant aucune d'elles égale pour la finesse du sentiment et l'amoureuse caresse du métier la Danaé de Naples ou la Vénus d'Urbin.

Après avoir séjourné sept ou huit mois à Rome, Titien retourna à Venise en passant par Florence, puis par Plaisance où il fit encore un portrait de Pier-Luigi.

Rentré à Venise, il peignit une charmante jeune fille à l'éventail qui est sans doute Lavinia (musée de Dresde) et un tableau pour l'église de Serravalle représentant la Vierge, sur des nuages, adorée par saint Jacques et saint Philippe. On voit au fond la vocation des deux apôtres où Titien s'est inspiré de la *Pêche miraculeuse* de Raphaël.

A cette année 1546 on peut attribuer des *Pèlerins d'Emmaüs* qui sont dans une collection anglaise, et la belle réplique du même sujet qui est au Louvre.

Pour obéir à l'appel de l'Empereur, Titien malgré ses soixante-dix ans, se mit en route en janvier 1548 et passant les Alpes en plein hiver, arriva dans la ville d'Augsbourg où la Diète réunissait alors un concours extraordinaire de grands personnages. Charles-Quint lui fit l'accueil le plus flatteur, le recevant en particulier, et se plaisant à sa conversation. Des tâches considérables attendaient le maître, et peu d'époques furent plus remplies d'œuvres que les dix mois environ qu'il passa en Allemagne. La première et la plus importante fut un portrait équestre de Charles-Quint. L'empereur qui ne se lassait pas de voir ses traits reproduits par le moderne Apelle, voulut être représenté, en son harnais de guerre et sur son cheval de bataille, tel qu'il était à la journée de Mühlberg. C'est ainsi qu'il nous apparaît dans l'extraordinaire portrait du Prado, le plus saisissant et le plus hardi qui soit dans toute l'œuvre de Titien. Sous les brumes rougeâtres d'une matinée de printemps, seul dans la vaste plaine qui s'étend jusqu'aux collines de l'Elbe, l'empereur, cuirassé d'acier ciselé et doré, la visière relevée sur son visage résolu et blême, sort du bois au petit galop, la pique en avant. On dirait un redoutable insecte, une menaçante lamie ; on a la sensation d'un irrésistible en avant. La vision est soudaine et terrible ; la couleur elle aussi a quelque chose de sinistre. Les

rouges du panache, de l'écharpe, des harnais, jouant avec l'or des boucles et des ciselures, forment une harmonie guerrière, farouche et sinistre où la figure de marbre du César prend je ne sais quel aspect de fatalité inéluctable. Avec ce portrait de guerre, le Charles-Quint de Munich fait une vivante antithèse. L'Empereur vieilli, lèvres pincées, mine pensive, absorbé dans une méditation morose, vêtu de noir, seul près d'une fenêtre, est la plus forte, la plus expressive définition qu'on ait donnée du politique. L'intuition psychologique de Titien atteint là son plus haut degré. Comme sobriété de faire, c'est admirable, comme expression d'un caractère et d'une époque rien ne lui peut être comparé. C'est le génie même de l'histoire qui, ce jour-là, guida la main du peintre. Nombreux d'ailleurs sont les portraits que Titien exécuta dans ce séjour à Augsbourg. Toute la cour de Charles-Quint, son frère Ferdinand, roi d'Allemagne avec ses deux fils et ses cinq filles, la reine Marie de Hongrie, le prince Emmanuel Philibert de Savoie, Maurice de Saxe, le duc d'Albe, Nicolas Granvelle ; Charles-Quint voulut encore que Titien peignît les portraits des vaincus de Mühlberg, Philippe de Hesse et Jean Frédéric de Saxe, qu'il traînait prisonniers à sa suite. On ne saurait trop déplorer la perte de ces effigies aussi précieuses pour l'art que pour l'histoire. Titien avait représenté Frédéric en armure avec la cicatrice de sa blessure. Ce portrait a disparu, mais il nous reste de ce même corpulent personnage, que Lucas Cranach a représenté si souvent, un portrait en noir, et

Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT D UN SEIGNEUR.

(Cassel.)

tête nue. Titien l'a représenté tel qu'il était, énorme et apoplectique, mais il a su exprimer sous l'enveloppe difforme, la force et la grandeur du caractère.

A la fin d'octobre 1548, Titien était de retour à Venise. Malgré les bienfaits de Charles-Quint, il semble que le maître traversa alors une période de grands embarras. Son fils Pomponio ne cessait de lui causer de graves soucis. Titien se plaignait beaucoup et criait misère. Les revenus et les pensions que lui octroyait l'empereur ne l'enrichissaient guère, car il ne parvenait pas à les toucher. En 1550, il perdit sa sœur Orsola qui tenait son ménage depuis la mort de sa femme. Sa fille Lavinia la remplaça dans la maison de son père ; elle était fiancée à un jeune homme de Serravalle, Corelio Sarcinelli. Titien a représenté plus d'une fois cette belle et gracieuse fille. Au musée de Dresde, elle est toute simple et naïve, vêtue de satin clair, un éventail en forme de petit drapeau dans la main droite ; dans une toile du musée de Berlin, il l'a surprise dans une pose familière et telle qu'elle put lui apparaître plus d'une fois dans sa maison de Biri Grande. Vue de dos, elle regarde par-dessus son épaule droite, les bras levés et soutenant un bassin rempli de fruits. Ce geste harmonieux, le peintre l'a repris plusieurs fois. Dans une autre toile appartenant à Lord Cowper c'est encore Lavinia qui porte de la même façon un coffret ; au Prado, elle se change en Salomé portant la tête de saint Jean-Baptiste. Quelques années plus tard, Titien la peindra en jeune matrone, déjà un peu épaissie, mais avec le

même air de bonté et de candeur; et ce sera un des plus beaux portraits de sa haute vieillesse.

En novembre 1550, le maître se mettait encore une fois en route pour Augsbourg. Il devait s'y rencontrer pour la dernière fois avec son protecteur impérial. Mais cette fois, il n'eut pas à déployer une activité aussi prodigieuse. La principale tâche qui lui fut confiée, consista à reproduire les traits de l'héritier présomptif, le futur Philippe II. Titien fit de lui un magnifique portrait en pied destiné à Marie Tudor, la vieille fiancée de ce prince de vingt-trois ans. C'est une œuvre admirable et de la plus hautaine allure. Philippe, en chausses de soie blanche, en haut-de-chausses brodé d'or, armé d'une cuirasse ciselée et relevée d'or, est debout, vu de trois quarts, la main droite posée sur son casque, que supporte une console recouverte de velours rouge, la gauche à la garde de son épée. Sa face pâle encadrée de cheveux et de barbe rousse, avec la note rouge de la lèvre inférieure pendante, respire une assurance royale qui fait oublier sa laideur. Comme à son père, Titien lui a donné l'allure grave et la tranquille hauteur d'un souverain : il l'a isolé dans une grandeur absolue. Deux autres portraits de Philippe en costume de cour qui furent exécutés un peu plus tard, et dont l'un est conservé au musée de Naples, l'autre au palais Pitti, n'égalent pas ce premier chef-d'œuvre.

C'est encore pour l'empereur, son fils et ses proches que Titien travailla le plus dans les années qui suivirent son

Cliché Alinari.

LA DANAÉ.

(Naples.)

retour à Venise ; non qu'il ne trouvât le temps d'exécuter quelques beaux portraits comme ceux du nonce apostolique, Ludovico Beccadelli, du doge Trevisani, de l'envoyé espagnol Vargas, et de Thomas Granvelle, fils du chancelier. La charge de courtier qui lui avait été enlevée, sans doute en raison de ses absences nombreuses et prolongées, lui fut rendue. En 1552, il envoyait à Philippe trois tableaux, une *Reine de Perse*, un paysage, une *Sainte Marguerite*. Cette dernière seule nous a été conservée ; on la reconnait dans une toile de la National Gallery qui nous montre la Sainte passant par-dessus un dragon qui écume et se roule impuissant à la vue du crucifix qu'elle tient élevé dans sa main gauche. La figure délicate s'enlève en clair sur un fond de rochers et de plaine, et sur un grand ciel nuageux. De 1553, date la *Danaé* du Prado, dont nous avons parlé plus haut, et sans doute aussi les répliqnes de l'Ermitage et du musée de Vienne. En 1554, une autre « Poésie » était adressée par le peintre à Londres, à l'occasion du mariage de Philippe II avec Marie Tudor. Elle représente *Vénus et Adonis* et c'est une des plus chaleureuses conceptions du grand poète de l'amour. L'éclat satiné de la chair y est rendu de merveilleuse façon. Plus étonnant encore est l'*Adam et Ève* du Prado, qui, par l'exécution, se rapporte à cette même époque.

En revanche, on ne peut nier qu'une certain fatigue ne se fasse sentir dans une grande toile religieuse que Titien avait promis de composer pour Charles-Quint et qui fut achevée en 1554. Je veux parler de la *Trinité* du musée

de Madrid, que l'on appelle aussi la *Gloire*. Une *Mater Dolorosa* également destinée à Charles-Quint et qui devait faire pendant dans son oratoire à un *Ecce Homo* plus ancien de quelques années, simple et touchante d'expression, est, par exception, d'une couleur peu harmonieuse.

Titien subissait alors une crise. Il se sentait fatigué, malade et par moments découragé. Ses dissentiments avec Pomponio étaient parvenus à l'état aigu. Les traces de ces soucis sont visibles dans un tableau de la collection de Windsor où Titien s'est représenté lui-même, assombri, les traits creusés, à côté d'un patricien inconnu. Pour la dernière fois, en 1555, il s'acquitta des obligations de sa charge en peignant le portrait du doge, Francesco Venier et le tableau votif que chaque doge devait placer dans la salle du Conseil en souvenir de sa magistrature. Tous les tableaux de ce genre ont été détruits par l'incendie, sauf un que Titien fit alors, sur la demande de Venier, à la mémoire du doge Grimani, et qui, resté dans son atelier, ne fut achevé qu'après la mort du maître. Il représente le doge, agenouillé non devant la Vierge, selon l'usage traditionnel, mais devant un personnage allégorique, la Foi, planant sur des nuées, et tenant la croix avec l'aide de petits anges.

Pourtant la vitalité du maître et son ardeur de production n'étaient pas épuisées. Il était plein de grands projets. Lorsque Véronèse, couronné par Titien qui reconnaissait en lui le grand peintre de la génération

Cliché Hanfstaengl.

CHARLES-QUINT.

Munich.)

nouvelle, fut chargé de décorer la bibliothèque de Sansovino, le vieillard ne put se tenir de mettre la main à l'œuvre et de peindre au plafond octogone de la salle d'entrée, une admirable figure de la Sagesse, d'une douceur et d'une grâce exquises, avec un art accompli du plafonnement. Il venait d'exécuter pour Philippe un *Persée et Andromède*, très admiré de Vasari et que nous n'avons plus. De 1557, date un tableau célèbre qui, destiné à Santa Maria Maggiore, est maintenant à l'Académie de Venise, un *Saint Jean-Baptiste dans le Désert*, figure d'une grande tournure et d'un coloris profond, dans un très beau paysage, et sans doute aussi, le véhément *Saint Dominique* de la galerie Borghèse. La veuve d'un Vénitien, Lorenzo Massolo, lui avait commandé, en 1556, pour la chapelle funéraire de son mari, un grand tableau du martyre de saint Laurent ; cette œuvre considérable rappelle par son réalisme hardi le *Saint Pierre martyr ;* elle est remarquable par un effet hardi de lumières contrastées.

Titien, en 1556, avait vu mourir l'Arétin, et quelle que fût la valeur propre de l'homme, ce fut pour lui une vive douleur ; le pamphlétaire, qui ne le ménageait pas toujours par derrière, avait pourtant mis à son service sa verve amusante et hardie, et l'avait aidé en loyal compère. Cette mort et la tentative d'assassinat dont faillit être victime, à Milan, son fils Orazio l'ébranlèrent profondément. Cependant, en 1559, il envoyait à Philippe deux *Poésies*, qui ne rappellent plus que d'assez loin la chaude verve de l'*Offrande à Vénus* et de la *Bacchanale*

(Calisto et Diane, Diane et Actéon). On y admire encore la grâce de l'arrangement et la suavité des formes ; ce n'est plus la grande manière de sa maturité. Mais si, dans ces derniers temps, la conception et l'imagination semblent avoir perdu de leur nerf et de leur ressort, Titien pousse la hardiesse de la main jusqu'à l'impeccable témérité. La preuve en est dans une *Mise au Tombeau* que Philippe II reçut cette même année. Si elle n'est pas comparable à celle du Louvre pour la fermeté du dessin ou la profondeur de l'expression, la liberté de la facture et la virtuosité du pinceau y sont prodigieuses.

En 1559, Titien peignait le *Couronnement d'épines* du Louvre où l'influence de Michel-Ange se fait sentir par une certaine exagération des mouvements. En 1560, il achève une réunion de portraits de famille qui devait servir de modèle pour les œuvres de ce genre, portraits de la famille Cornaro qui, d'Angleterre sont passés en Amérique. En 1562, il envoyait à Philippe II le *Christ au Jardin des Oliviers*, un curieux effet de nuit, un *Enlèvement d'Europe*, et sans doute aussi la *Vénus au Miroir* avec l'*Amour* qui est à l'Ermitage. Il annonçait également au roi d'Espagne qu'il travaillait à une grande toile de la *Cène* qui, achevée en 1564, est encore visible au réfectoire de l'Escurial, mais fort dégradée et presque complètement repeinte. Enfin, il préparait encore pour lui une réplique du *Saint Laurent*, terminée en 1566. Vasari qui, cette année-là, visita Titien à Venise, s'est exprimé fort sévèrement sur la cupidité du

Cliché Hauſstaengl.

TITIEN.

(Berlin.)

maître et la faiblesse de ses dernières œuvres. Le reproche, mérité en partie, est cependant injuste ; car, si Titien s'est laissé parfois aller à des travaux de facture, il eut jusqu'au bout des réveils surprenants. La *Vénus* du Prado ou *Vénus au Satyre* du Louvre est de 1566, et qui croirait que Titien avait quatre-vingt-dix ans quand il peignit cette œuvre si poétique et si harmonieuse. Dans le portrait, il garde jusqu'au bout sa maîtrise ; rien de plus énergique et de plus finement senti que le portrait de l'antiquaire Strada, en costume de cavalier, tenant dans ses mains une statuette de Vénus. L'*Éducation de l'Amour* de la collection Borghèse, dont la disposition rappelle l'*Allégorie* de d'Avalos, si on la compare à cette œuvre ancienne, montre l'élargissement progressif de la facture. Plus étonnant encore est le *Couronnement d'épines* de Munich. On dit que Tintoret y trouvait révélés tous les mystères de la peinture. Là, en effet, Titien recule les bornes de l'art de peindre. Par un métier d'une hardiesse et d'une fougue inouïes, par des coups de pinceau qui, de près, forment un chaos de balafrures, il fait surgir une scène tragique et nocturne, des corps en action, des couleurs vibrantes, la lueur sinistre des lampes. Cet impressionnisme si savant ouvrait les voies à l'avenir.

Dans ces toutes dernières années le maître s'est représenté vu de profil, avec son grand nez hardi et sa longue barbe blanche. Rien de plus saisissant. On sent la volonté qui résiste en ce grand vieillard soucieux que ni les tristesses, ni cette incroyable production n'ont pu courber

Il regarde, il semble suivre dans l'espace une image idéale, il est encore avide d'exprimer cette beauté de l'univers et de la forme humaine qu'il a célébrée tant de fois. Quelques années plus tôt, il proposait à Philippe II de peindre les victoires de Charles-Quint, une autre fois toute l'histoire de saint Laurent. Le roi ne donna pas suite à cette proposition; mais quelle incroyable énergie d'invention et d'activité cela suppose! Dans sa quatre-vingt-dix-huitième année, il peignait un buste du *Christ portant le Globe*, où la fatigue de la main se fait sentir, où la flamme de l'esprit brille encore. L'année qui précéda sa mort, il avait traité avec les Frari pour être enseveli dans leur église où se trouvaient deux de ses chefs-d'œuvre, l'*Assomption* et la *Vierge* de la famille Pesaro. Il esquissa pour sa chapelle tombale une *Pieta*, qui manifeste une singulière puissance de composition et de pathétique. Mais enfin l'heure de la mort avait sonné. Encore fallut-il que la peste ravageât de nouveau Venise pour que cette vitalité magnifique fut vaincue. Titien mourut en 1576. Son fils Orazio, qui depuis longtemps l'aidait dans ses travaux, le suivit quelques mois après dans la tombe. Le maître fut enseveli à Saint-Marc. Il laissait un héritage de beauté et de gloire immortelles que le temps accroîtra toujours; à grand'peine il avait entassé une fortune considérable, dont une partie fut pillée après sa mort, dont l'autre fut dissipée, en quelques années, par son fils Pomponio.

Si maintenant l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur cette carrière si féconde en œuvres, on sera frappé surtout

Cliché Hanfstaengl.

LE CHRIST AUX ÉPINES.
Munich.)

de la puissance de renouvellement qui s'y manifeste. Par son instinct toujours en éveil et en fraîcheur, par ce compréhensif amour qui découvre incessamment des beautés inédites et de plus complexes rapports, Titien confident et interprète des énergies qui entretiennent la vie et modèlent la figure de l'univers, a communiqué à son œuvre l'éternelle jeunesse de la nature. Ses formules sont de plus en plus riches, pleines et vivantes. Elles ont de plus en plus la vibration et le frémissement intérieur de ce qui se meut et respire. A l'âge où d'autres s'arrêtent et se figent dans une perfection illusoire, il reprend un nouvel élan, il brise lui-même le moule que sa pensée avait créé, il tend à de plus hautes métamorphoses. Comme les grands amoureux, comme Rubens et Rembrandt, il marche de conquête en conquête, et n'a jamais dit son dernier mot, et, quand la force lui manqua, il poursuivait encore cet idéal insaisissable ; exprimer la splendeur et le mystère mouvant de la vie.

TABLE DES GRAVURES

La Vierge au parapet (Vienne) 9
Amour sacré et Amour profane (Galerie Borghèse) 13
La Vierge, l'Enfant Jésus et quatre saints (Musée de Dresde) .. 17
Le Christ au denier (Dresde) 21
Miracle de saint Antoine (Scola del Santos à Padoue) 25
« Noli me tangere » (Londres) 29
Assomption de la Vierge (Académie des Beaux-Arts. Venise) ..
Bacchus et Ariane (Londres) 41
Flore (Musée des Offices) 45
Laura Dianti (Musée du Louvre) 49
La Madone de Saint-Nicolas (Rome) 53
La Vierge de Pesaro (Venise) 57
Paysage (Buckingham-Palace) 65
La Vierge au lapin (Musée du Louvre) 73
Allégorie de d'Avalos (Musée du Louvre) 77
L'Homme au gant (Musée du Louvre) 81

Bataille de Cadore, *fragment* (Musée des Offices) 85
La Présentation de la Vierge au Temple (Académie des Beaux-Arts à Venise 89
La fille de Strozzi (Berlin) 97
Portrait d'un seigneur (Cassel) 105
La Danaé (Naples) 109
Charles-Quint (Munich) 113
Titien (Berlin) 117
Le Christ aux épines (Munich) 121

TABLE DES MATIÈRES

I

L'artiste et l'homme. — Venise et l'école vénitienne. — Les premières madones. — L'Amour sacré et l'Amour profane.. 5

II

Titien paysagiste. — L'influence de Dürer. — Le Christ au denier. — Les fresques de Padoue..... 28

III

Les grands travaux. — Religion et mythologie. — Titien et le duc de Ferrare. — Laura Dianti..... 40

IV

Titien et Frédéric de Gonzague. — La mise au tombeau. — L'Arétin à Venise. — Drames réalistes. — Idylles chrétiennes..... 61

V

Relations de Titien avec Charles-Quint et sa cour. — L'allégorie de d'Avalos. — Titien portraitiste. — La Vénus d'Urbin. — La bataille de Cadore. — Les poèmes d'architecture..... 70

VI

Titien à Rome. — Les Nude. — Titien au service de Charles-Quint et de Philippe II. — Les dernières œuvres. — Élargissement du métier. — Mort de Titien..... 95

5.703-02 — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon